

YIL BİR

ŞUBAT 1965

SAYI BEŞ

YENİ DERGİ

AYLIK SANAT DERGİSİ

EDİP CANSEVER

CADI AĞACI

MAX JACOB

SARDAN İLE TENORA

JEAN-PAUL SARTRE'A

GERÇEKÇİLİK ÜZERİNE SORULAR

DOMINIQUE JAMET

OPPENHEIMER OLAYI

MAURICE TILLIER

JEAN VILAR'LA KONUŞMA

CEVDET KUDRET

YAHYA KEMAL

KONUR ERTOP

DİL DEVRİMİNİN TEMEL KİTABI

GÜNEŞ DE DOĞAR — DEMİR ÖZLÜ

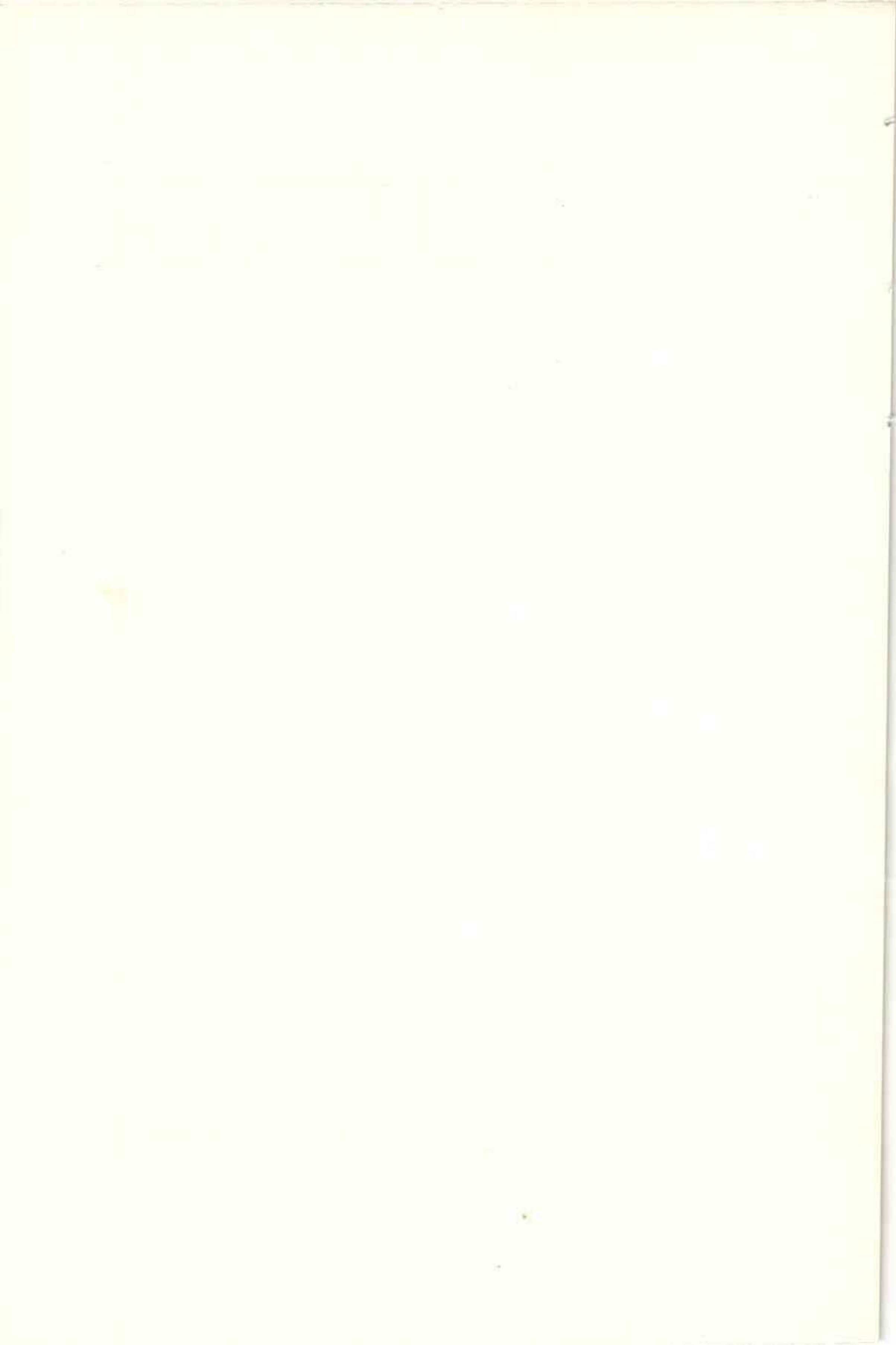
JEAN VILAR'IN SAHNEYE KOYDUĞU

DR OPPENHEIMER OLAYI

DE YAYINEVİ



İKİ BUÇUK LİRA



YENİ TÜRK EDEBİYATININ BİR YILINI EN GÜZEL
ÖRNEKLERİYLE ELİNİZİN ALTINA GETİREN ANTOLOJİ

MEMET FUAT'IN SEÇTİKLERİ

TÜRK EDEBİYATI

1965

Çeşitli nedenlerle dergileri, kitapları günü gününe alamıyan ay-
dınların, De Yayınevi'nin her yıl yayımladığı bu yıllıklarla Yeni
Türk Edebiyatı'nı adım adım izlemeleri güç bir iş olmayacak.

ELEŞTİRİ

Sabahattin Eyuboğlu, Vedat Günyol, Rauf Mutluay, Orhan Bu-
rian, Memduh Balaban, Doğan Hızlan, Orhan Duru, Önay Sözer,
Konur Ertop, Hüseyin Cöntürk, Asım Bezirci.

ŞİİR

Nâzım Hikmet, Ercüment Behzad, Ahmet Muhip Dranas, Fazıl
Hüsnü Dağlarca, Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday, Behçet Ne-
catigil, Sabahattin Kudret Aksal, Necati Cumalı, Ceyhun Atuf
Kansu, İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya,
Kemal Özer, Ülkü Tamer, Ahmet Oktay, Sezai Karakoç, Ece
Ayhan, Gülten Akın, Ali Püsküllüoğlu, İsmet Özel.

KISA HİKÂYE

Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Samim Kocagöz, Oktay Akbal, Mu-
zaffer Hacıhasanoğlu, Tarık Dursun K., Adnan Özyalçın, Demir
Özlü, Yalçın Öktem.

256 sayfa, 7.5 lira



MAX FRISCH

PHILIPP HOTZ'UN

BÜYÜK ÖFKESİ

Çeviren : Hasan Kuruyazıcı

2 lira



DE YAYINEVİ, VİLÂYET HAN, CAĞALOĞLU

GELECEK SAYILARDA

1.

BAUDELAIRE'DEN

ŞİİRLER

Said Maden

2.

GÜZELLİK

Christopher Caudwell

3.

FREUD, MARX VE

KIERKEGAARD

Frederick J. Hacker

4.

ECE AYHAN İÇİN

SORULAR

Memet Fuat

5.

CAMUS'NÜN YABANCISI

Jean-Paul Sartre

6.

STRINDBERG'DEN

BERTOLT BRECHT'E

Eric Bentley

7.

BİLİNÇ AKIMI ÖZEL

SAYISI

8.

YAZARLARLA

ELEŞTİRMENLER

Aragon

BU SAYININ ana yazısı olan Jean-Paul Sartre ile konuşmayı iki ay önce yayımlıyacaktık; okurlarımıza da bildirmiştik yayımlıyacağımızı. Çok çetin bir çeviri oldu, tekrar tekrar gözden geçirmek gerekti. Onun için de iki ay geri kaldı. Gene de kolay okunacak bir yazı değil. Sartre'in konuya girişi, düşüncelerini ortaya koyuşu hayli değişik bu konuşmasında; birinci sayımızda yayımladığımız «Le Monde» konuşmasına hiç benzemiyor. Okurlarımızın terimlerden, filozofça söyleyişlerden yılmayıp dikkatle, gerekirse altını çize çize okumaları gereken bir yazı. Ayrıca, şu noktayı da aydınlatmak iyi olacak: Sartre'in eski bir konuşması değil bu. Ünlü «Le Monde» konuşmasından az sonra «Clarté»de yayımlanmış. Jean Vilar'ın «Oppenheimer Dosyası» adlı oyunu sahneye koyması üzerine, bir zamanlar bütün dünyada yankılar uyandırmış olan Oppenheimer olayı yeniden günün konusu durumuna geldi. Dominique Jamet'nin «Oppenheimer Olayı» başlıklı yazısıyla Maurice Tillier'nin «Jean Vilar'la Konuşması»nı «Le Figaro Littéraire»den aldık. Bu sayımızda şiire ayırdığımız yer aşağı yukarı derginin dörtte birini kaplıyor. Edip Cansever'in «Cadı Ağacı», «Çağrılmıyan Yakup» gibi, yankılar uyandıran bir şiir olacak sanırım. Cemal Süreya'nın ünlü Fransız şairi Max Jacob'dan yaptığı «Sardane ile Tenora» çevirisi çok ustaca bir çeviri. 1965 yılı çeşitli yönlerden Cemal Süreya yılı olacak gibi görünüyor: çeviriler, şiirler, yazılar, birbiri ardına gelmekte. Önümüzdeki sayıda bu çok sevilen şairin iki şiirini bir arada sunacağız. Mart sayımız, gene yüklü bir sayı olacak şiir yönünden: Behçet Necatigil de Mart'dan başlayarak bundan böyle bütün şiirlerini «Yeni Dergi»ye verecek, şiir kitaplarını «De Yayınları» arasında bastırarak. Gene Mart sayımızda Said Maden'in Baudelaire'den çevirilerini okuyacağımız. «Milliyet» gazetesinde yazdığı bir tanıtma yazısında Türker Acaroglu «Yeni Dergi»deki kitaplar bölümünün yetersiz olduğunu ileri sürdü. Konur Ertop, Doğan Hızlan, Akşit Göktürk — bu sayımızda da Cevdet Kudret, Demir Özlü. Türker Acaroglu'nun bu çapta kimselerce yazı-

(Devamı arkada)

YENİ DERGİ

YÖNETEN : MEMET FUAT

Aylık sanat dergisi. Sahibi : Metin Yasavul. Yazı işleri sorumlusu : Fuat Bengü. Yönetim yeri: De Yayınevi, Ankara Caddesi, Vilâyet Han, kat 2, nr. 13, Cağaloğlu, İstanbul. Abonesi: Bir yıllık 24 lira, iki yıllık 44 lira. İç baskı: Gün Matbaası. Kapak: İstanbul Matbaası.

CADI AĞACI	2	Edip Cansever
SARDAN İLE TENORA	10	Max Jacob
GERÇEKÇİLİK ÜZERİNE SORULAR	14	Jean-Paul Sartre
OPPENHEIMER OLAYI	28	Dominique Jamet
JEAN VILAR'LA KONUŞMA	36	Maurice Tillier
YAHYA KEMAL	41	Cevdet Kudret
DİL DEVRİMİNİN TEMEL KİTABI	44	Konur Ertop
GÜNEŞ DE DOĞAR	46	Demir Özlü

EDİP CANSEVER

CADI AĞACI

I

Doğanın unuttuğum ya da hiç rastlamadığım parçaları
Bir bir oluyor
Ben kendi yarattığım bir yoldan geçiyorum
Yolun üstünde kurumuş bir cadı ağacı
Kurumuş, kansız, bembeyaz bir cadı ağacı
Kenarından bir düş sallantısının ağıyor
Dinliyorum bu ölümsel sesi de — ne ister benden bu doğa —
Dinler gibi bakıcıların tıpkı
Hışırısını meşe yapraklarının
Yüce tanrı Zeus'un tapınağında
Bilmek için ne düşündüğünü bu delişmen tanrının
Dinliyorum ben de yıkıntısını ağacın
Oysa biliyorum, ne olacak bir şey var
Ne görünmezlerde bir tanrı
Ki yarattığım bir yolda duruyorum. Öyle
Hepimiz duruyoruz : ilk durak cadı ağacı.

II

Üç kişi iniyor, üç kişi biniyor, ben artık bir pencerenin önüne oturuyorum
Bir açık pencerenin önüne ben
Sessizce oturuyorum. Bir kır fidanı büyük oluyor, onu öylece görmem gerek
Saydam bir kervan geçiyor üstünden, ki bunlar unuttuğum şeyler olmalı
benim
Kervanın ben tutarındaki parçaları
Hiçbiri ilgimi çekmiyor
Sıcaktan ölmüş bazı kuşları aydınlık kurutuyor ve kayaları
Aydınlık kurutuyor. Sonunda bir ses olacak bunlar rüzgârda
Ayrıntıları ben uğultusunda bir ses
Ben bunu biliyorum
Kayaların hep başka kayalarla ilintileri var. Oysa kuşların
Diyorum bir kuşlar düşüncesiyle ilintisi var da, onlar
Hiç sanki uçmuyorlar, durmadan hep kopuyorlar
Bir gizlilik biçiminden, dünyanın böyle ne olduğu biçiminden
Kopuyorlar bir bir
Kopsunlar, ben bunu anlıyorum
Bunu tam anlıyorken cadı ağacı orda duruyor

Boş bir kasabada çok yaşlı bir hancının
 Tuzlanmış dere balıklarını kutulara dizerkenki
 Elleri gibi, öyle bir yanılmazlıkla
 Duruyor da
 Her şey ki bir süre kendisi gibi duruyor, ben buna seviniyorum
 Çünkü yeryüzünün müthiş şekillerinden biriyim ben
 Üstümde gök olarak içimde bir de hayatın bulunduğu
 Yani gerekli bir olmanın yüküyüm sanki anladığıma göre
 Tam işte böyle bir ağırlıkla pencerenin önündeyim gibi
 Cadı ağacına bakıyorum sessizce
 Uzantıları ben kurulukta bir şey bu cadı ağacı
 Çünkü bazı şeyler çok büyümeye ve
 Hayatın içindeki gerçek köklerini bulmaya yönelirler de
 Örneğin bazı kış günleri vardır ki, dünyadan almadıkları bir aydınlıkla
 Bir ayazma içi gibi oldukları ya da
 Bir han odası
 Gibi oldukları zaman, alkolün
 Kurtarışlı ve boyutsuz çağrışımını taşırlar
 Ben burda büyümekten ve baş dönmesinden kendimi alamam
 İnsanın en gerçek yerindeki ben
 Sonra pek kimse bilmez sanırım, günlük yaşamının tanımadığımız yerleri
 vardır
 Ben işte tıraş makinamın fişini taktıktan sonra
 Onu bir tahta masanın üstüne koyarım
 Koyarım da, masanın üstündeki o sabah cızırtısı var ya
 Sabahın ve günlük yaşamının altındaki şeyleri eşeler
 Bir süre bakarım
 Çünkü sabahların bir mi, iki mi, sonsuz mu
 Beni bulması vardır ki, benimle olan her şeyi
 Bulması
 İşte bu yüzden denebilir ki, sabahlar yeni açılmış sinek kâğıtları gibidir
 İnsanı ve onun bütün devinimlerini
 Kendilerine yapıştırırlar
 Ve sabahlar yapışkandırılar, her neyse...
 Çünkü işte yolcular tartışıyorlar şimdi de. Ben o açık pencerenin önünde
 oturuyorum
 O açık pencerenin önünde ben
 Öylece oturuyorum
 Yaşamıya yeni çıkmış sözlerindiyim onların
 Bir iğde fidanı gibi
 Yumuşak, tüylü ve anlamsız geleceğinde
 Sözlerinin
 İlk atılım şapkalı bir adamın ellerinden geliyor
 — Cézanne'ın iskambil oynayan adamları vardır
 Gerçekte onlar bir tabutun gecesinde
 Görünmez bir ölüyü oynuyorlardır belki de

Ve ölü

Her neyse... —

Sen ki her şeyi yeni anlamıya çıkmış gibi bakamazsın yüzüme

Diyor ki aynı yolcu, ben bu sesten hiç gelemem

Öteki yanıtlıyor elbette

Kalktığım zaman hiçbir şeyi yerli yerinde bulamadım

Bunca yıl oturduğumuz evi hiç tanıyamadım da, karım dedi ki

Bahçemizdeki bütün mürdümleri kargalar yemişler

Anlatılmazlıkta olan bir şeyi

Kargalar

Artık biz şimdi ne yapalım

Dedi ki yolcunun biri de : o bahçe öyle neyin içinde büyük

Çiçekler neyin içinde büyük öyle

Ve mürdümler

Görüyorsunuz ki, her şey bir şeyin içinde, ne yapalım

Mürdümleriniz yenince...

Yolcu bir ötekileşme içinde bunları dedi

Ve kendini öyle gördü, ben buna hiç şaşmadım

Üstelik işe geç kalmaz mıyım bir de

Diye ekledi mürdümleri kargalar tarafından yenen yolcu

Dur bakalım bizim müdür ne diyecek

Ben yalnızca şuna takıldım : mürdümle müdürün o gizli işbirliğine

Dur bakalım

Bir başka servise yollıyacaktır beni belki de.

(Baylar! umutsuz, düzensiz ve biletsiz böyle nereye?)

Siz artık bunu unutmuş olmalısınız, dedi bir başka yolcu

Az sonra masanızın başına bir güzel oturun

Peynirli bir sandviç getirin ve şekerli bir kahve

Kalemlerinizi ince ince yontun meselâ, ben size söylüyeyim

Üç ton pamuğun navlun ücreti gibi bir şeyler

Dünya gibi bir yerde nasıl bir şey oluyor

Bunu bir iyi düşünün de, müdür gelince

Müdür gibi bir şeyler nasıl oluyor, öylece bakarsınız

İyice baktınız mı, siz artık bu bakma biçiminde

Yeni bir şey oldunuz, bunu kendimden biliyorum.

(Baylar! müdürsüz, zamansız ve bahçesiz böyle nereye?)

Ben hiç de insan gibi kalkmıyorum sabahları, haberiniz olsun

Ve şu benzin kokusu yok mu, fena halde dokunuyor bana

Hem inecekler insin, öyle değil mi

Benim aklımda posta kartları dizili bir dükkân

Ve pullar dizili

Ve gazozlar, çikolatalar

Bir dükkân duruyor, öyle değil mi
Ben belki bir gün sevineceğim, haberiniz olsun.)

Üç kişi resmini çekiyor cadı ağacının
Üç biyoloji uzmanı, biri de çakısıyla
Bir parça koparıyor cadı ağacından
Ben ne biçim bir şeyim ki, sancısız bir acı duyuyorum
Tam o sıra
Ve acı yayılıyor ben olan kollarıma
Ayaklarıma da
Benim sanki birtakım nesnelerle çok yakın ilintilerim var
Ve çözülmedik şeylerin de insanıyım ben
İnsanın en gerçek yerindeki
Ve anlatılmazlıktaki bir yerden anlatılmaya
Akan bir şeyim.

(Neden bu kadar çok duruyoruz burada, bir türlü anlamıyorum
İncekler insin, öyle değil mi
Ve binenler yerlerine otursun, işte o kadar
Hem nedir, bir camın üstündeki cam kırıkları gibi
O saydam varlığınızla
Hepiniz durmadan yer değiştiriyorsunuz
Şu da var ki, ben bunu anlamıyorum, o kadar.)

Üç kişi konuşuyor kendi aralarında, üç biyoloji uzmanı
Ben kendi yarattığım yolda duruyorum
Öyle hep duruyorum
Cadı ağaçları ne ölü değildirler, ne de hiç yaşamazlar
Biz bunu anladıkça artık gidelim
Ne kadar gitsek o kadar çok iyidir
Son sözü köşedeki bir öğrenci söyledi
Gören var mı, dedi cadı ağacını
Cadı ağacını yani
Yok, değil mi
Kuru gözler kuru şeyleri hiç göremezler
Ve düş içinde yaşayanlar düş içindekileri.

III

Bir mezarlığın önüne geldik, bu taş ustası kim
Taşları bu kadar iyi bilen bu taş ustası kim
Onları yonta yonta böyle bu taş ustası
Ben telâssüz duruyorum yarattığım yolda ki
Mezarlık U ve H sesleri karışımınca uzuyor

Bunu duymazlıktan gelemem
 Bir ses gibi, yeni kolalanmış bir örtü gibi
 Bunu duymazlıktan gelemem.

Taşçıyla bir adam ağır ağır konuşmaktaydılar
 Adamın yüzü hiç kımıldamadan konuşmaktaydılar
 Taşçı adamın yüzüne yazılar kazıyor gibi konuşmaktaydılar
 Ve onlar o kadar çok «idi»ler ki, ben onlara
 Bir masal gibi bakmazlıktan gelemem
 Pamuk beyazı bulutların insana benzer yanyana gelişleri gibi
 Durmaktaydılar sonra
 Her an dağıldı dağılacak gibi
 Zaten taşçının sert parmakları adamın dizine dokundukça
 Adamın dizi sisler gibi dağılıyordu
 Yeni biçimler oluyordu böylece, bunu görmezlikten gelemem
 Gelemem de
 Mezarlar bol ışık altında o kadar beyaz idiler ki
 Bir damla kan yeterdi onları canlandırmaya
 Nasıl ki ben kırmızı karanfilleriyle hatırlarım hep
 Bir evin camlara doğru çok boşalan içini
 — Gene bir gün bir deniz hayvanını karnından ikiye bölmüştüm
 Bembeyaz bir kan yollamıştı parmaklarıma —

Taşçıyla o adam ağır ağır yürümekteydiler
 Belki de oturuyor olmalıydılar, ama yürümekteydiler
 Birbirlerini dağıtmıştı ki, ben kendi yarattığım
 Şehirlerde oluyordum
 Neden dersiniz, ben işte oralarda oluyordum
 Işıklar, vitaminler, antibiyotikler
 Ve insanlar benim dünyamdaki çizgileriyle
 Duruyordular ki
 Ve sokakların ıslanmış taşlarında o kadar duruyordular ki
 Hiç dağılmadan
 Ve dağılmaktan korkar gibi lokantalarda
 Ve pastahanelerde, gece kulüplerinde
 Omuz omuza içilen meyhanelerde o kadar çok duruyordular ki
 Bunu anlamazlıktan gelemem
 Ölüme bir ölüyle karşılık veriyorlardı arada
 Birini gönderiyorlardı içlerinden, ona tahtadan bir tabut yaptırarak
 Ve tabutun üstüne neler koymuyorlardı ki
 Haçlardan tutun, ayyıldızlardan, içki şişelerine kadar
 Bu törenlerden ne umarlardı, bilmem ama
 Bir gün birinin ölüsünü çok gezdirdiler
 Ordan oraya boyuna
 Ölüyle, ölünün dünyasızlığı arası hiç mi hiç kısalmadı
 Kısalmadı da, ölü gecikti, çok gecikti meselâ

Yıllarca gezdirildi, ben bunu böyle anladım
 Ölü durdu, bir başka hayat buldu yepyeni dünyasında
 Bunu ölmezlikten gelemem
 Kavgalar ediyorlardı. Bir ölüm sınırında sesleri oluyordu
 Tabutu unutuyorlardı arada
 Ve konuşmaları oluyordu ölüyle. Benim yarattığım dünyaya sorarsanız
 Her yerleriyle o kadar sarı idiler ki
 Sapsarı bir kâğıttı ölüm de. Ve taş ustası
 Ölümün imza kalemi gibi
 Bir yığın taşlar yontuyordu bu uzun yolculukta
 Ben o taşları beğendim mi, doğrusu pek bilmiyorum
 Bilmiyorum da
 Kilise önlerinde, iskelelerde, balık pazarlarında
 Gezdirip durdular ölüyü
 Din adamlarını kovdular. Sanırım içki filân içtilerdi çukurunun başında
 Çok sıcak yaz günleri insanı delirten caz parçaları
 Vardır ya
 Öyle bir dalgalanışla göğüslerini açtılar
 Yüzlerini tuttular nereden geldiği bilinmiyen bir dünyaya
 Başlarının içi yanıyordu. Gözlerine bakamazdınız
 Ölümün dışa vurmuş biçimleri gibiydi onlar
 Ve alkol nereye götürüyor olmalıydı ki onları
 Ölüyse nereden geliyor
 Olmalıydı ki... artık bu sokağın adı ne
 Yeni açmış bir çiçeğin şimdiki
 Adı ne
 Bir güneş parçasının bir salkım söğütün
 Dönüp duran yaprakları üstünde
 Adı ne, o Noel süsleri gibi göz alan.

(Baylar! incekler insin, öyle değil mi
 Herkes çiçeklerini isterse bıraksın
 Bir iki şey var zaten yapacak, yolumuz uzun
 Hem size söyleyeyim, benim aklımda kadınlar dizili
 Bir sürü evler duruyor
 Yataklar, perdeler, kolonya şişeleri
 Ve çiçekler, prezervatifler
 Rengârenk perşembeler dizili
 Bir sürü evler duruyor
 Ben istersem oralardayım, haberiniz olsun.)

Ölü bir balığın bir suyu ölü bıraktığı yerde
 İşte o gibi bir yerde ben
 Doğa'nın ve bütün canlılıkların ölü yerlerine bakıyorum
 Kendimden ne kadar öldürdüğüm sorulursa
 Buna bir şey diyemem

Diyemem de, ben gözlerimi açsam dünya bir başka türlü genişliyor
 Bir şeyler azalıyor bir kâğıdı ikiye bölsem
 Öyleyse ben nasıl bir şeyim ki, bilmem ki
 Bildiğim, dünyanın adamakıllı yansımış bir parçası olmalıyım
 Yani gerekli bir olmanın yüküyüm sanki

Taş ustasıyla o adam bir yerde gene oldular
 Benim kendime yarattığım dünyayı bulursanız
 Sisler gibi dolaşıyorlar orda onlar
 Durmadan değişerek
 Bense mezarlığa bir damla kan bırakıyorum
 Ya da kokina dedikleri kıpkırmızı bir çiçek

IV

Çok eski bir avukat yazıhanesine şöyle bir uğruyoruz
 Ben kendi yarattığım yoldan kendimi getirerek
 Eski bir Avusturya kasasının üstüne yumruğumu vuruyorum
 Ne zaman vuruyorum, dünyanın bütün borsaları titriyor
 Ben biraz iğreniyorum
 Ve biraz iğrendikçe ben bir saat kulesinin önünden geçiyorum
 zamansızlık yürürlükte oluyor
 Gene de, bir erguvan ağacı aklımda kalmış olabilir bu ara
 Kaldı ki, sözlüğe bile bakıyorum, onu kelimeleştiriyorum
 Cercis silignastrum
 Avukat bana bakıyor gözlüklerinin üstünden
 Sanki ne olsun gibi bana bakıyor
 Bir gümüş paranın transfer tutarı gibi
 İki göz oluyor bakınca, kimbilir hangi bankada bozdurulmuş
 Avukatın gözleri
 Hey tanrım
 Hey tanrım, böyle bu dosyaları kim gönderiyor
 Kim
 Benim yargılamak için düşlerimi
 Ellerimi benim, çok seyrek olarak çıkarttığım düşlerimden
 Kim gönderiyor
 Ve her şey nasıl da durmuş olmalı ki, avukat kımıldanıyor biraz
 Elindeki kâğıt keseceğini dünyaya batırarak
 Ve elindeki bir
 Anahtar zincirini
 Biz işte onunla birlikte savunacağız beni
 Düşlerimi ve düşlerimden arta kalan ellerimi
 Biz ikimiz
 Böylece parmaklarımızı masanın üstüne koyuyoruz biraz
 Şimdiden koyuyoruz ki onları, biz buna alışalım
 Öyle bir suç unsuru gibi, gerçekte

Benim olmıyan eşyalar gibi
Biz buna alışalım.

Gerçekten alışıyoruz da. Ama kimseler kendini savunamıyor
Bunu bildikçe de ben eski eşyalar satılan bir dükkânda oluyorum
Dükkânın kapanmıya yakın saatlerinde
Üstleri iğneli birtakım Japon heykelecikleri görüyorum ki
Gözleri yeşimden yapılmış
Vücutları eski hayvan kemiklerinden
Onlara ben bakıyorum
Onları ben anlıyorum ki, üstleri iğneli insancıklar halinde
Ve nasıl yapılmışlarsa öyle
Anlıyorum ki
Biz buna savunmak diyoruz işte
Oysa bir yaratılış biçimi bu ya da pek eski
Bir kendine yetme biçimi...

(Baylar! siz ki hiç yargılanmadan.. ayıp değil mi
Beni bir gün alıp götürdüler
Benim iyi yüzüme uydurulmuş yüzleriyle
Yollar ki iri bir yağmurun altında
Gözle görülebilir bir yağmurun altında öyleydi
Nasıldı dersiniz, ben buna bir şey diyemem
Diyemem, çünkü insan düşünür de bir şey diyemez
Dese de, kılı kırk yararcasına düşünmesini
Bilmiyebilir, öyle değil mi
Bunu ben böyle düşündüm
Ben böyle düşündüm ki, karşımda
Durmadan kırmızı yakaları olan birileri
Durmadan bana sordular
Sanki bir bir saydılar aklımdan ne geçirdiğimi
Doğrusu pek anlamadım, anlamadım da
Dedim ki onlara ben de, boşuna yargılıyorsunuz beni
Öyle ya, çünkü siz olmasanız da, ya da sussanız
Ben var ya, kendimi yargılarım, öyle değil mi?)

V

Üç kişi iniyor, üç kişi biniyor, biz kendi yarattığımız bir yola sapıyoruz
Dağlarda dağ çiçekleri
Öylece kalıyor
Ve tuhaf bir şekilde bir uçuruma akıyoruz
Ne düşmek, ne sarkmak, ne gitmek bir parça ileriye
Öylece kalıyoruz
Öylece kalıyoruz
Öylece kalıyoruz.

MAX JACOB

SARDAN İLE TENORA

Pablo Picasso'ya

Hangi deniz mi Ege elbet, taa Alicante'dan öteye
Yıllık gelirim ise o sıralar topu topu iki bin beş yüz lira
Dağlar denizi koruyorlardı, göz kulak oluyorlardı denize
Duvarlarda Kastilya arması seçilebilirdi dikkatle bakılsa;
Kiliseler dört köşe, evlerin hali desen öyle
Sokakta kime raslasanız size teşekkür edecek sanki,
Bütün bu Romalıların Opera Komikle ilgileri olurdu
Şu harmani denen nesne günün birinde komik sayılabilseydi.
Boyunbağlarının mavisi koşuşan sokak satıcılarının mavisi
Parlak zeytin rengi gözbebekleri mi diyorsunuz
Bunlar bu sert ihtiyarların gözbebekleridir.
İhtiyarlar cılız, ip gibi, gençlerse ne kadar semiz, iri.
Çingeneler toplanmış sinemaya gidiyorlar
Üstelik nişanlılarının boyunları zürafa gibi.
Yelkenlerini yana eğmiş ceylanıbahrliler
Filocuklar denizde bir atın ayak izleri
Ufak ahtapotlar mı istersiniz, kalamarlar, iskorpitler mi
Dişleri, gözlükleri, maskeleri olan balıklar mı yani
Caimen alanındaki çatılarda merdivenler görüyorum
Pancurları ve balkonları da birer basamak sayabilirsiniz.
Çarşıda bir şey kıt: çiçek. Bir şey bol: kiraz
Balkonlar ipin ucunu kaçırmış Venedikteki gibi
Pancurlar çamaşırlık taşıyor
Ve gül fidanlarının Piza Kulesine özenen bir hali var.
Azıcık yulaf kokan bir mutfaktır İspanyol mutfağı
Ama yemek salonları tam anlamıyla birer mağrabi.
Hiç görmediniz mi İspanyayı
Öyleyse bir kır şehri ne demek bilmiyorsunuz
Çikolata rengini düşünün daha doğrusu sütlü kahveyi
Ya da maden damarlı dağların beyaz yamaçlarını
Hiç görmediniz mi İspanyayı
—Alfred de Musset'nin deyişiyle—
Bir duvar nedir bilmiyorsunuz
Bir manastır duvarının kaç kapısı vardır arabalar için
Önden olsun arkadan olsun
Çatıların altında olsun sokaklarda olsun kemer kemer üstüne
Sabahları çırılçıplaktır şehir
Nüfusun güzel bir kısmı ayakkabı boyacısı
Bir tutsunlar ayacağınızı fırçayla gösteremeyecekleri çalım yoktur

Yalnız tepe semtlerde raslanmıyor onlara
 Tepede kilise var, iki kere onarılmıştır kulelere hâkimdir
 Tepede kalenin topları var öyle görünüyor
 Yukardan yolu korumak için yapılmış zaar
 Askerler başlarında bakır miğferler
 Şehrin on sekiz kahvesinde şarap içiyorlar
 Bir ana kız
 Yelpazelidir ikisi de. İki bıyık parlar öteden
 Ana simsiyah giyinmiştir.
 İş Borsası kahvelerinin biraz başkadır özelliği
 Müşterilerin çoğu iş tulumlarıyla oturur
 Geriye kalan masalarda da
 Güneşin şeytanları otağlarını kurmuşlar.
 Bu yüzden belki, titizce kapatılmıştır pencereleri.

Ömrüm oldukça anımsıyacağım Tenora adlı çalgıyı. Bir klarinet gibi uzun ve bir müzisyenin dediği gibi kırk trombona bedel bir şey bu. Ben Tenorayı Katalonyada Figuéras şehrinde ufak bir orkestradan dinledim. Belediye parkında. Orkestrada şunlar vardı: bir keman, bir boru, bir çift çınçın, kısa ve sevimli sololar yapan bir flüt. Sardan yapılıyor ve her danstan önce orkestra tumturaklı bir havayı uzun uzadıya tutturuyordu. Tenoranın cafcacflı sesini öbür çalgılar iç içe geçmiş ezgileriyle destekliyordu. Kişiyi hayranlıkla dolduran bu müziği yaratanlar şehrin çalgıcılarıdır. Adlarını Fransada, Pathé Kardeşler firmasından başka kimsecikler bilmez. Fonograf yapımında uzmanlaşmış bu kurum, gerektiği yerde hiçbir çabayı esirgemez, falan filân... Girişten sonra dansın ritmi başlar. Nasıl bir ritm? Sanırım daha ötesini kişioğlunun düşünemeyeceği, istiyemeyeceği bir ritm: âni sessizlikler ve uzun ara ezgilerle kesilmiş bir polka ritmi. Sardan müziğinde, dinliyenin görkem kavramına iten yangınlar, tutuşmalar var. Sardan halkalanarak yapılır. Kollar şamdan kolları gibi. Coşma anları dışında, oynayanlar hemen hemen hareketsizdir. Gözleriniz, uzanmış ve sevimli yapmacıklara dadanmış ayaklardadır. Halkanın içinde başka bir halka, onun içinde bir başka halka. Aslında her halkanın yaptığı hareketler aynıdır. Ama herbirinin yöneticisi aynı müzik duyarlığını taşımadığından tıpatıp birbirine benzemez. Figuéras Alanında akşamları böyle birçok Sardandan gülleri görmüştüm.

Sardan! Bir gülü andırıyorsun sen
 Bütün bu genç kızlar da katmerlerin mi ne
 Yalnız evlerdir yalnız onlar dans etmiyen
 Bunu da sorasım geliyor niçin diye

Müzik ağlatmaya yetti de gözlerimizi
O katkısız müzik işte sindi şuramıza
Nasıl şişirdiyse o şen o büyük halkayı
Şakı klarinet şakımazsan nesin. Söyle Tenora

Halk denizin dalgaları gibi olurdu
Deniz pembe olsaydı gecede çalkansaydı
Gece pembe olsaydı gül deniz olsaydı
Ve deniz yeşil ağaçlar gibi olsaydı

Sizler katırcı kızları, siz erkekler koşuşan
Eğilsenize! saygılı bakışlar atsanıza
Şamdanlardaki gibi şu kollar yukardan
Tanrıyı düşünsenize size ağaçlardan bakan

Ve denizle ve gözleriyle dükkânların
Camların parıltıları gibi yankıyan
Tenora geceyi ve tozlarını biçiyor
Şakrak ayaklarda demlenirken Sardan

Her çalgının bir tutumu var kendine göre
Tenora müziği kıskaçlıyor, çentik atıyor ona

Nasıl hayaletler bir trajedide
Bir yıldız gibi görünür birden görünür
Kuru Tenorayla hımhım trompet de
Kısa Sardan'ların eşsiz gürültüsüdür

Şimdi bu kızlar gidip yatacak erkenden
Bu adamlar da kahvelere damlar hemen
Çünkü saatle tutulmuş çalgıcılar da oyuncular da
Ödenmiştir mutlulansınlar diye kırk peçeta

Dansı kıvıran kalmadı artık diyor bir delikanlı
Bir kız ayağını kaşıyor iskarpininde
Sonuna doğru sol ayakla uyguladıkları
Ne tathydı sol ayakla kadın erkek el ele

Siz de dans etsenize yaşlı bayan
Bir kızın gözlerine toz mu kaçıyor ne
Bir fenerin ardına saklanıyor gidip
Annesi ordadır öbür annelerle birlikte

Aldırmıyor ama canının acısına
Gülüyor sımsıcak şarkıcının sesine
Sardan gülü zıplamıya geçince
Balkonlar Katalonya renklerini çekiyor

Alın ve sarının vuruşu bu kadar olur
Senin o kokulu gamlarınla ey Tenora
Bir bengisuydu sanki önce esritti beni
Bir mum gibi sönüp gitti sonra da
Anısı oturdu yaşamama orada durur

İmparatorun burdan geçtiği söyleniyor
Askerlerinse kuyularda bulundukları hâlâ
Askerler amma utkuyla oynadılar Sardan'ı
Terasların ardında uyuklıyan bu ıtırlar, bu trabzanlar
Yürekteki hançeri artık oynatamazlar
Bir yıldız gibi aktı gitti Tenora

Hoşça kal Sardan Hoşça kal Tenora İkiniz de hoşça kalın
O ki yarın bana hüküm giydiriyor alınyazım
O ki yarın kırallar kiralı böyle istiyor
Yarın buralardan çok uzakta olacağım
Yarın bu manastırlara bitişik bahçelerde
Herkes gülümsiyecek duasını gizlemek için
Ben de diyeceğim ki hoşça kalın sağ olun

Çeviren: Cemal Süreya

JEAN-PAUL SARTRE'A

GERÇEKÇİLİK ÜZERİNE SORULAR

— Gerçekçilik bizim için en önemli sorun. Ama bu kavram bizde önemli çalkantılara uğruyor. Kutsal bir kitaptan, gerçekçiliği «à priori» tanımlayan açık bir gerçekçiliğe geçtik. Edebiyatın başlangıcında sayarsak kendimizi, size şunu sormak isterim: gerçekçi bir yapıt nedir sizin için?

SARTRE: Bana öyle geliyor ki, gerçekçilik sözcüğü, bir anlamda, bir yığın çelişmelere, kapalılıklara götürüyor insanı. Gene de kullanılabilir bu sözcük; bir tartışma konusudur çünkü: sık sık, gerçekçi bir yapıtın, gerçek olan ya da varlıktan olan bir şeyi gün ışığına çıkardığı söylenir; maddeci bir kişi için — ki ben de bir maddeciyim — bir yapıt mutlak, maddesiliğin (matérialité) bir bölümüyle ilişkilidir. Ama aynı zamanda, yapıtın maddesiliği, düşselliğin (imaginarité) derin yapısını kapsar: gerçekten de kendinde olmıyan (kendinde verilmemiş) bir nesneyle ilişkilidir, ama o nesnenin yokluğunda onu ortaya koyar ya da telkin eder. Gördüğünüz gibi, düşselliğin ve gerçeğin, bunlara bakışık olarak da, ortaya koymanın tanımı bile söz konusudur. Bu gerçekçilik sözcüğüne verilmiş bütün anlamlardan ötürü, bir yapıta gerçekçi demek, o yapıta bir çeşit el koymak oluyor. Evet, bir çelişme bu; ama özellikle bu çelişmedir verimli olan. Öte yandan ben bütün sanatların (sanatın kendisinin de başlıbaşına bir gerçek oluşu ölçüsünde) gelişen, bir öyküsü olan, bir alanı ışığa çıkarmadan edemiyecek gerçeğin bir örtüsü (yalnızca bir estetik gerçek olduğunda da gerçekçi) olduğunu düşünüyorum.

Örneğin soyut resmi alalım: Resmin bir devresinin gelişmesini ortaya koyuyor soyut resim. Öbür resim biçimleri gibi yok olmıya gitti o da; ama bu bir modanın yok olması gibi bir yok oluş değildir. Bu resim bir gerçeği veriyor! Onda pek uzun boylu düşünmeden, bir çeşit, diyelim sınıflar kavgasını görmek istersek — ya da soyut resmin sınıflar kavgasına sırt çevirdiğini söylersek — doğru olmaz bu! Soyut resim bize, tarihin akışı içinde, bu akışla gelişmiş estetik bir duygancılığın gerçeğini veriyor. Ama tekniğin gelişmesiyle koşullanmış bu duygancılık, ortaya koyduğu, yansıttığı gerçeklerin verisiyle kendini, nesnelde gösteriyor. Hem bu gerçekleri, hem de yeterli bağımsızlığı elinde tutuyor onları canlandırmak için; hiçbir şey «ifade» etmiyor bu soyut resimler; onların gerçeği, doğrudan doğruya, ortaya koyuş güçlerinde (nesnelleşmiş duygancılığı ortaya koyuyor soyut resim) ve etkilerindedir. Ayrıca onu ortaya koyarken biçim değişikliklerine uğradığını da eklemek gerek.

— «Madem ki yazarın kaçmak için hiçbir yolu yok, öyleyse onun çağına sıkıca sarılmasını istiyoruz,» diye yazmıştınız. Bu konuyu daha bir açmak

için soruyorum: Gerçekçiliğin, bir sanat yapıtının geçerliliği konusunda, temel bir değer ölçüsü olacağını düşünüyor musunuz?

SARTRE: Hiç çekinmeden şunu diyeceğim: Her geçerli sanat yapıtı — türü ne olursa olsun — kendini gerçekleştirir, ama her gerçekçi yapıt, mutlaka bir sanat yapıtı değildir. Bu da şu demektir: Sanat yapıtı kendi varlığının değer ölçülerine sahiptir; bu değer ölçüleri de pratiktir: etkenlik, indirgenmezlik (irréductibilité) gibi. Eğer bu ölçüler adına kendini kabul ettiriyor, başarıya erişiyorsa, geçerliliği o yapıtın tarihsel maddesiliğin bir kesiminde kökleri olduğunu gösterir.

Söylenmesi gereken şu sözün tersi değildir: Bu fabrikanın ya da şu bakkal pazarının resmi yapılmış, öyleyse bu yapıt iyidir. Kafka'yı alıyorum örnek olarak; onun yapıtı bir başına geçerlidir. Evet, bu yapıt, bir başına, karşı koyabiliyor. Kafka bütün afarozlara dayanabildi. Yapıtı kendini kabul ettirdi. Devrimci Çekoslovakya onu olduğu gibi kabul ediyor bugün. Kafka «gerçekçi» bir yazardır. Eleştirinin rolü onun bunu nasıl başardığını göstermektir. Bir hamam böceğine değişmiş olarak uyanabilir mi insan? Hayır. Ama bu yapıt bugün devrimcilere bile kabul ettiriyor kendini. Bunun nedenini aramak, gene söylüyorum, eleştirinin işidir. Modern yapıtlar kendilerini bütünlükleri içinde, yani tarihsel koşullandırmalarında, dolaşısıyla indirgenmezliklerinde, istemli anlamlarında ve derin anlamlarının değer ölçüsünde, hem bir insanın verisi olarak, hem de onları düzeltmek için kendi üstlerine dönen verilerinin koşullarını nesnelce aşmak için, modern bir eleştirinin kurulmasını istiyorlar.

Bütün gerçekçilik kuramlarında üzümlere gördüğüm, gerçeği «à priori» tanımlamalarıdır; evet, hepsi böyle yapıyor. Aslında sorunları belli, kesin, yararlı bir düzene sokma yolu olan marxçı yöntemsellik (méthodologie) — ki ben şahsen sıkıca bağlıyım buna — sanat alanında hiçbir gerçeğin, hiçbir anlatımını «à priori» istemez. Sınıf kavgası gibi varolan bir şeyi, ya da işçi sınıfının koşullarını 1880 gerçekçiliği diliyle vermek için hiçbir özel neden olamaz. «Temps Modernes»de bir İtalyanın kaleminden çıkmış kafkamsı bir öykü yayımladık; adı «Cıvatalar»dı. Bir tersaneden cıvatalar çalınıyor. Tartışma, soruşturma... hiçbir sonuca varılmıyor. Bütün bu olup bitenler gerçek bir Kafka evreni içinde olup bitiyor. Varılmak istenen nokta, işçinin bugünkü koşulu. Eğer bu «Germinal»de olduğu gibi ortaya konulsaydı varılmak istenen yere varılamazdı, giderek sonuçsuz bir duruma gelebilirdi yazarın bütün çabası.

— Romanesk buluş ve düşleme gücü, örneğin Boris Vian'da, ekonomik yabancılaşmayı anlatan sayfalarda görünüyor. Oysa yazar bu ekonomik yabancılaşmayı yaşamış olmaktan çok uzaktı.

SARTRE: Ben de sizin gibi düşünüyorum, ama bir farkla: (Vian'ı çok yakından tanıdım) o, hiç şüphesiz aydınlık, açık olarak bunu yazmak istememişti. Onun değeri de bundadır zaten.

Yazar tekin olmıyan bir insandır. Bu yazdıkları nasıl göründü, nasıl ulaştı Vian'a? Hangi görüntünün çevresinde? gerçekte bu, onda neyin kar-

şılığıydı? Gerisinde ne vardı bunun? Görüyorsunuz ya birden her şey güçleşiyor, içinden çıkılmaz bir durum alıyor. Bütün bunlar bizi, çocukluğun çözümsel alanına, bireysel Vian'a gönderiyor. Bu konuda hiçbir şey bilmiyorum, ama bildiğim bir tek şey var: Bunların, «*Ecumes des Jours*»u, «*Formis*»yi vermiş oldukları.

— Hep gerçekçilik üstündeyiz. Öyle görünüyor ki devrimciler ve sol düşüncenin bir bölümü, daha Balzac efsanesi üstünde yaşıyorlar. Marx'ın ve Engels'in çözümlemeleriyle Balzac bir «kıralcı ve safsatacı» olarak belirdi. Bu üstünde durulması gereken çözümlemeyi devrimciler çağımıza aktardılar ve mekanikman uyguladılar. Bugün de biz bunu yaşıyoruz. Bilindiği gibi bundan tek yanlı marxçı bir eleştiri doğdu. Bu eleştiri de, bir yapıtta ilk iş olarak toplumsal ve tarihsel bilgileri aramaktadır. Benim düşünceme göre, bütün edebiyatlar bunun sıkıntısını çekti. Hem de pek çok. Örneğin Baudelaire ve Lautréamont (yalnızca büyükleri saymış olmak için onları anıyorum) bize uzun bir süre yabancı kaldılar. Neyse ki bizim için başkaları bulup ortaya çıkardı onları. Kafka'nın sosyalist ülkelerde çevrilmesi çok önemli bir olay. İlk bir Balzac olayı oldu, sonra bir Victor Hugo, şimdi de Kafka. Kafka bugün böyle kabullenilir, değerlendirilirken, ondan biraz fazla söz edildiğini ve Kafka'dan başka üstünde durulmayı hakedenlerden ise yeterinden az söz edildiğini düşünmüyor musunuz?

SARTRE: Kafka rusçaya çevrildi, S.S.C.B.'nde yayımlanıyor, bu çok önemli bir olay. Niçin Kafka? Çünkü önemli estetik değerlerinin dışında, Kafka'nın yapıtının çok açık olarak verdiği «bilgiler» var. Sovyetler «Ceza Sömürgesi»ni yayımladıklarında edebiyatlarına yeni bir şey sokmuş oluyorlar. Bu yenilik, bir anlatım, bir ortaya koyuş biçimidir ki onlar bunu bilmiyorlardı; daha doğrusu «bir süredir» bilmiyorlardı demek gerekir: 1925'lerde Oleşa, Zamiatin gibi yazarları vardı. Ama bütün bunlar çoktan yitiklere karışmış durumda.

Kafka için savaşmak, Lautréamont için savaşmaktan daha kolaydır. Devrimci ahlâk, dine karşı bayrak açmış olduğu halde, Lautréamont'un kutsala, Tanrı'ya karşı olan sövgülerini anıyamaz. Devrimci ağırbaşlılık Maldoror'un sayıklamasını da anıyamaz. Ama sorun'un ikinci yüzü, gene de, marxçı eleştirinin temellerindedir. Şudur bu sorun: Eğer bir edebiyat yapıtının — içeriği (özü) ve ereği ne olursa olsun — her zaman toplumsal olarak, konumlarıyla, karmaşık dalıncılarıyla, toplumu dile getirdiği doğruysa, bu mutlak gerçekten yola çıkıp yazarın yapıtında bilinçli olarak toplumun bütün elemanlarına başvurması gerekir diye bir sonuca varmak mı gerekir? Bu soruya olumlu bir cevap vermek büyük bir yanılmadır. Birçok nedeni var bunun:

1. Varlığı, devrim halindeki bütünü içinde ele alan (bu deyim Lenin'indir) ya da bu gerçeğin bir ânını dile getiren bir olay bunu ancak karanlık olarak yapabilir. Bir yazar — herhangi bir insan gibi — onu yapan ve yapmakta devam eden koşullandırmaların bütününde cisimleşir. Başka bir söyleyişle, tarihsel bütünleşmedir (totalisation) onu bütünleştiren. Ama dışın içleşmesiyle (intériorisation) tam bir cisimleşme, bir vücut bulma-

dır o. Yapıtın kendisi de eğer bütünleyici (tümevarımcı) devinimi dile getiriyorsa (için dışa vuruşu dolayısıyla), bu düşünceler hiçbir şekilde Bilgi alanına giremez. Bir yazarın elinde bütün dalları kapsayan bir bilgi yoktur; olsa bile yeterli değildir bu bilgi. Dünyanın ve toplumun mümkün olan bilgisi, yaşanmış ilişkilerin karmaşıklığı çevresinde ortaya koyar kendini.

Örneğin atom korkusunu ele alalım. Bu kollektif bir korkudur, biçimi ne olursa olsun hepimizi ürkütüyor. Bunun çağdaş sanata aktarılması kaçınılmazdır. Mutlaka apaçık bir biçim altında mı olacaktır bu? Hayır, mutlaka apaçık bir biçim değil; «Son Kıyı» gibi içler acısı bir film, gerçek bir melodram da doğurabilir bu korku. Atom korkusu, sanattan tıpkı yapıtın kendisinden gelen bir yıldırı gibi fışkırmalıdır. Kimbilir belki adı bile başka olacaktır. Ne önemi var?!

2. Her insan varlığı, özellikle bizi kendinde yansıtan yaratıcı bütün bir insanlıktır. Bu düşünceyi, «Critique de la Raison Dialectique»in ikinci cildinde daha bir pekiştireceğimi umuyorum. Bir yazar için ne olduğunu açığa vurma çabası, bütün varolanı açığa vurma çabasıdır. Bu yüzden en açığa vurucu ve «estetik yönden» en etkileyici yapıtın bir çeşit kapalılıkta kendini ortaya koyan bir yoğunluğu olması gerektiğini düşünüyorum. Burada söz konusu olan, kapalı olmak için kapalı olan, anlaşılmamak için anlaşılmaz olan yapıtlar değil — bir yapıtta her şey «yapay olarak» aydınlık, açık da olabilir — ama anlamların bir çeşit iç içe girmesinden, duyulmuş, yaşanmış (ama kuramsal olarak, tanımlanmış olarak vb değil) çelişmelerden, karşıtlıklardan doğan kapalılıktır.

Toplumun kendi kendinde kapalı (anlaşılmaz) olduğu ölçüde bir insan da kendi kendine kapalı (anlaşılmaz) dır. O, kendini «aydınlatmak için» açığa vurduğunda, toplumun çelişmelerine karşı savunuyor kendini. Ama aydınlatmak gerçeğini yitirmeden «bütün» olamaz. Hiç değilse sanatçı için böyledir bu. Böylece yazar «kendi bireyini» değil, ama kendi kişiliğini, kendini koşullayan, tutan karmaşık toplumun içindeki kişiliğini açığa vurmaya istediğinde bağlanmış oluyor. Benim bağlanmak dediğim budur. Fırsatçı yapıtlar vermek, bugün Mali'den, sırası gelince de Kamçatka'dan söz ederim demek değildir sözkonusu olan. Bu, yazarın «l'immédiat» aşamasında, ya da yalnızca cinsel sevide kalması demek değildir — ne de mavi gök altında, kumsaldaki çiftlerde. Ama eğer aşk ölüme karşı bir savaş, ölüm üstünde bir zaferse, aşk şairi, gerçek aşk şiiri bizim derin kaygılarımıza, bugünkü topluca ölüm tehlikesine de bağlı olmalıdır, giderek çağdaş trajedin özünü açığa vurmaya, bunu gerçekleştirmelidir.

— Soruna bu açıdan bakarsak Paris Biennale'indeki bazı yontular geliyor aklıma. Bunlara değinirken «Arts» dergisi, dirimsel bir sanatın bağırışından söz ediyordu. Bir de bazı eleştirmenlerin eski bir filminden, «Yedinci Mühür»den söz ederken, bu filmi bir atom bunaltısı olarak görmüş olmaları var.

SARTRE: Doğrusunu isterseniz ben «Yedinci Mühür»ü pek sevmedim. Yeterinden çok simgeyle dolu. Ama vebanın garip, çılgın bir hastalık olarak belirdiği, insanları acımasız ve topluca öldürdüğü doğrudur. Aynı şe-

kilde, ölümün önüne geçilmezliğinin toplu bir alinyazısı olduğunu, insanların bu alinyazısını yenmek için ellerinden hiçbir şey gelmediğini, önlenmez bir kazanın elinin kulağında olmasını düşündürebilir bu filim seyirciye. Ama dediğim gibi fazla simgeli. Zola gerçekçiliğinden sırt çevirince mutlak bir simgeciliğe gitmek gerekmez. Örneğin Kafka... o hiçbir zaman simgelerle konuşmuyordu; yaşadığı, onu tedirgin eden, rahat bırakmayan, çözülmez şeyleri yazıyordu. Camus ise «Veba»da simgelerle konuşur. Bunun için de Kafka'dan çok ona hesap sorulabilir. Nedir Veba dediği? Faşizm mi? Mikroba karşı olan acımasız savaş insanlık plânına aktarılabilir mi?

— Hep tarihsel durumun yaratıcının üstüne «çullanması». Sözünü ettiğimiz bunaltı, belki alt-yapıdan, belki bu atom korkusundan ya da toplumla olan anlaşmazlıktan geliyor; bence yeni iki filimde kendini gösteriyor bu bunaltı: «Susku» ve «Gece Tireni». Bu iki filmi yapanlar, Bergman ile Kawalrovicz «à priori» olarak hiç de aynı nedenlere sahip değiller bunalmak için.

SARTRE: Bu iki filim şimdi bizi uğraştıran sorunların içinde bulunuyor. Eleştirinin işi bence burada: her şey iyi mi, olumlu kahramanlar var mı yok mu diye bakmak değil, yapıtın derin olup olmadığını incelemek, onun doğduğu derin kaynağı bulmak. Bununla şunu demek istiyorum: Bir yapıt derin olabilir, ama bir düzeyde bizim olmıyan ideolojilerle yıpranmış olabilir. Bergman örneğini alıyorum gene: O benim için bir idealisttir. Ama bu, idealizm bile esinlenmesinin her zaman materyalist bir kaynağı olduğunu düşünmeme engel değildir. İdeolojik yıpranma yalnızca bir başka düzeyde kendini gösteriyor.

— Eğer sanat, en sonunda, her zaman için gerçekçiye, bir gerçekçi ve toplumcu sanat düşünülebilir mi?

SARTRE: Hiç şüphesiz. Yalnız, hangi anlamda? Her derin sanat yapıtının gerçeği açığa vurduğuna inanıyorum, ama (gene söylüyorum) hangi açıdan? Öyle sanıyorum ki sanat her zaman, «insanlık özgürlüğü elde edilince dünyanın görünüşü nasıl olacaksa», onu, bugünkü durumda, bugünün dünyasında sunmaktır. Titien'i alalım. O bir görünüm (peysage) üstüne insan rejimleri yapıyordu. İşin aslı estetik birlikti: renkler, biçimler ve hacimler arasındaki birlik. Ama bu birlik doğada nasılsa öyle verilmiş değildir. Tam tersine, bir insanın olumlaması (affirmation) olarak verilmiştir. İşte Titien'in yapabileceği budur. İnsanın yapabileceği budur. Öyleyse bu insan özgürlüğünün bir olumlamasıdır. Ama bu olumlama çok erken ortaya çıkıyor. Dünyayı egemenliği altına alma olanağının olumlanması. Bir varsayım-öncesi; bir önceden-haberverme'den, bir çeşit falcılıktan söz edecek değilim burada (aslında sanatta olur bu): Bir gün insan yapıtından, yaşamından, dünyadan ne yapılabileceğinin ortaya konuşudur bu yapıt. Dediğim gibi, bu tam bir estetik birliktir. Sanatçı yapıtında bunun için tam birlik kuruyor; ne kadar trajik olursa olsun, yapıtın kendinde bunun bir kanıtını vererek, gelecekteki bir uyuma tanıklık ediyor. Aynı şekilde, tüketim-

ci ile olan ilişki değişiyor. Onun («tüketimci»nin) yapıtta «Birlik» araştırmasını, dünyayı yeniden elde etmiye çalışan insanlık için bir özgürlük olarak görmesi gerekir; bu karşılıklı ilişki aynı zamanda gelecekteki ilişkidir. Gene, biraz da bu yüzden, örneğin ırkçılık gibi şiddete dayanan düşüncelerden bir sanat yapısının doğamıyacağını düşünüyorum. Böylece, eğer sanat «insan için dünya»nın simgeselliğini değil de, gerçek yükünün ele alınışını ortaya koyuyorsa, ya da bir an için bunun sürekli ortaya-koyuş-öncesini (préfiguration) gün ışığına çıkarıyorsa, sanatın her zaman toplumcu gerçekçi olduğunu söyleyebilirim.

— Öyleyse sanatın bağımsızlığı nasıl korunabilir?

SARTRE: Toplumcu gerçekçilikten söz eden, çalışma kuralları saptanmış, siyasal gerçeğin katkısına indirgenmiş bir sanat üzerine konuşmak istemiyor. Bu durumda Engels'de ve Marx'da bulunanı hatırlamak gerekir her zaman: yapıların bölgesel ve görece bağımsızlıkları, yapının, onu doğuran ve sıkıca koşullıyandan aşağısına indirgenemez oluşu. İşte bunun için sanata kurallar konulması düşünülemez. Luckas'da hiç olmıyan şu noktanın hatırlanması yerinde olur: Düşüncelerin birbirleriyle olan koşullanmaları.

Husserl'in, düşünce bakımından, öğrencisi Heidegger üstündeki etkisini incelemek, o zamanın Alman politikasını incelemekten de başarılabilir. «A fortiori» olarak sanat biçimleri için de aynı şey söylenebilir. Çünkü burada da karşılıklı etki bir içsel süreç oluşturuyor. Bu, her an, bir yapıtı çözümlayıp derin olarak doğduğu özü hesaba katmak değildir. Hiçbir zaman üstünde uzun boylu düşünmeyi ve sanatın bağımsızlığını istemeyi unutmamalıyız.

— Kültür ile ideoloji, ideoloji ile politika arasındaki Jdanov'cu karıştırmalardan çıkan sonuçları göz önünde tutmak gerekir derken anladığımız bu işte.

Aragon bir gün «Sol Korsanları»ndan söz etmişti. Temelinde öğreticilik (didactisme) «titizliği» bulunan ve bugün de «kültürel tedhiş» adı verilen «sanatta öğreticilik» üstünde ne düşünüyorsunuz?

SARTRE: Gerçekten de tedhiştir bu. Size az önce söylediklerimden çıkan da bu zaten. Ama neye dayanıyor bunun ucu? Özgül (spécifique) eleştirinin rolünü ortadan kaldırmıya mı? Bir gerçek yadsınıyor: örneğin soyut resim. Sonra bazı alanlar birbirine karıştırılıyor. Bir gerçeğe sırt çevirmekle açıklanır bu. Burjuva eleştiri, sanatın indirgenmezliğini yadsımıyor, ama ondan bir fetiş yapıyor o da: «Racine Gizi»nden söz ediliyor örneğin — hiçbir zaman anlaşılamıyacak olan bu gizden. Yakınlaşmanın mümkün olmadığı bir «Racine'e yakınlaşmalar»dan söz ediliyor. Evet, Lucien Goldmann'ın Racine üstüne yazılmış kitabı var, biliyorum; bu ilginç kitap trajedinin nasıl XVII. yüzyıl burjuvazisinin bir çıkmazı olduğunu gösteriyor. Ama yazar, bu trajedinin Racine'in bir trajedisi olduğunu hesaba katıyor mu? İndirgenmezliğe ancak uzun düşüncelerle, dalıncılarla varılabilir. Marxçı eleştiri psikanaliz gibi derin düşünceleri kapsamadıkça yetersiz kalacaktır. Bu noktada, çocukluğun önemi beliriyor. Racine Port-Royal'da... Beni şaşırt-

tan marxçılığın ve toplumcu gerçekçiliğin olgun işçiyi bir zamanlar tanımlanmış biçimde ele alışıdır. Ama kendi de bir işçi oğlu olan bugünkü olgun işçi çocukluğunda işçi koşulunu nasıl duymuştu içinde, ve buna benzer sorunlar... Bunlardan söz eden yok bize. Ne de, örneğin işçi olmuş bir köylü çocuğunun şehri nasıl duyduğu, eşit üretimin hesaplanması, yoksunluğunun aynı olup olmadığı gibi sorunlar var ki öğretici roman bu konuları da ele almıyor.

— Bu yaşanmış yabancılaşıma, öznel yabancılaşıma tartışması bizde, Fransa'da da oldu. Belki bu konuda genç Marx'dan öğrenilecek çok şey var. Bunu sol hegelmeciliğe indirgemek, aslında, bir yığın sorunu geçiştirmek olmuyor mu?

SARTRE: Öyle sanıyorum ki bu, öznel-nesnel sorununu pek kötü ortaya sürmek ve eski çıkmazlara dönmek olur. İçlemlikle dışlamalıktan aynı sürecin iki anı olarak söz etmeyi ileri sürmüştüm. Oysa ayrı ayrı ele aldığımızda, nesnel ve öznel elimizde iki nitelik oluyor: biri nesnel (bunun sınanmış bir varlığı var), öteki de öznel (bu da hiçe dönene değin küçülüyor).

Gerçekte bu ayrımlarla insanı ikiye bölmüş oluyoruz.

— Gene aynı konuya dönüyoruz: ilerici kültür öğretici olmamalı mıdır?

SARTRE: Sağlam ilkeler üstüne kurulu bir öğreticiliğe-karşı-oluş (antididactisme) gerekir. Marxçılığın yapıya, indirgenmezliğe değgin temel ilkelerini almak gerekir, gerçek bir marxçı eleştirinin doğması için. Hemen hemen şunu diyeceğim: Sanat yapıtına yaraşan bir eleştiri. Soyut resmi öldürmek, gerçekte geri kalana, kötü figüratif resme uygun düşmek, yaraşmak demektir. Örneğin, burjuva eleştiri Jean Genet'yi kabul ediyor. Kitaplarını yayımlıyor, oyunlarını sahneye koyuyor. Peki, ya devrimci eleştiri? Daha onunla ilgilenmedi bile, kimbilir belki hiçbir zaman da ilgilenmeyecek. Oysa ki Genet, yetimler yurdunun bir öksüzüdür, hırsızdır, homoseksüeldir, ama aynı zamanda da yazardır. Nasıl yaşıyor bu adam, kimin için yazıyor? İçinde yaşadığı bu toplum düzenine karşı, ama gene de o toplum için değilse kimin için? Genet'in oyunu, «Zenciler»in S.S.C.B.'nde niçin oynatılmadığını sormak bir oyun bozanlık olur mu dersiniz? Durun, daha öğreticiliğin, öğreticiliğe-karşı-oluşun bütün sorunlarını bitirmedik. Diyebilirim ki Sovyetler'in ahlâkı ve «ağırbaşlılıkları» anlaşılır bir şeydir. Tarihsel olarak kuruluş nedenleri var. Özgür töreleri olan Küba'da ise toplumculuğun kuruluşu, gelişmesi iyiden iyiye çetin oluyor. Burjuvalar hiçbir zaman anlayamaz bunu. Bir işçi için iktidarı ele almak, burjuvanın yerini almak demek değildir; istemediği bir yaşama biçimini atmak, yadsımaktır onu. Kültür için de aynı şey: Uysal éclectisme'in yerine, devrim, başlangıçta hemen hemen öğretici bir biçim alan yeni bir kültürü yeğ görüyor.

— Ama yaratıcılar işte özellikle bundan çekinebilirler. Az önce de gördüğümüz gibi, bir siyasal olgu olan devrim, kendi başına bağımsız bir olgu olan kültüre varabilir mi, giderek onu zorlayabilir mi? Örneğin, ressamlar

arasında, komünist olanlar bile, bize, aşırı gerici, kırılcı Mathieu'nün kendilerine devrimci bir ressam olarak görüldüğünü söylediler. Devrim, Mathieu'nün yapıtından ne elde edecek?

SARTRE: Marxçılık, kendi sanat eleştirisinde Mathieu'yü açıklayabilir. Söz konusu olan, gerçek olarak onun resim sanatına getirdiğini ortaya koymaktır. Ama Mathieu olayının tam olarak hesabını vermek için, eleştiri onun kırılcı olduğunu tamamiyle de unutmaz. Niçin? Ben şuna inanmak eğilimindeyim: Siyasal yönden ilerlemiş bir ressam, faşist de olsa Mathieu'nün yaptığı resmi yapmaz. Başka bir düzeyde olan Lapoujade'a bakın. Nonfigüratif oldukları halde, kalabalıklarına, işkence çekenlerine bakın. Daha da açıklamak için bir başka örnek alacağım. Geçende Le Clézio'nun diş ağrısı üstüne bir öyküsünü okudum. Ağrı korkunç bir şekilde artıyor, sonra da geçiveriyor. Okuyucu sonunda öykünün kahramanının kendini öldüreceğini düşünüyor: çünkü yaşam artık eskisi gibi değildir; bu acı varolmuştur. Le Clézio'yu çok az tanıyorum, belki politika dışı bir yazardır o, diyelim ki öyledir. İnsanla acı arasındaki ilişkiler üstüne yeni bir şeyler söylemek güçtür. Gene de bu öykü beni ilgilendirdi. Çünkü onu okurken işkenceyi düşündüm. Bu öyküde insanın ağrısıyla (acıyla) olan ilişkisinden başka bir şey yok oysa.

İlkin, başlıca ağrının (acının) kabul edilmez bir yalnızlık olarak geri çevrilmesi (reddi), kısacası Hristiyan acı çekmesine (dolorisme) karşı bir durum alma var. Sonra da, acı çekmenin bu insandışı olarak ortaya konuluşuyla, «doğal» acının bir aşımı... bu da okuyucuya, insana gene insanlara verilen acıyı düşündürüyor.

Eğer Le Clézio ilerici biri olsaydı bu aşımı daha bir belirlilikle, daha fazla bir güçle duyurabilirdi. Ama elimizde onun ortaya koyduğu «nesne»nin çevresinde, «doğa» ile olumsal bir karşı çıkış öneren şiddete bir karşı çıkış var. «Çıkmamış» olan bir savaşa çağrı. Belki Le Clézio bunun bilincinde değil, ama bu çağrı kendini zorla kabul ettiriyor. Çıkan sonuç, ne olursa olsun karşı çıkılacağı boyun eğme.

— Bir yazarın öznel istemleriyle, yapıtının nesnel anlamı arasındaki ilişki, marxçılarda çözülmüş olmaktan çok uzak. Hemen ortaya çıkan bir «gerekli sonuç»la karşılaşırız: Sorumluluk. Bazı durumlarda bu yeni erdem büyür ve yapıtın gerçeği ile eleştirisi arasındaki süzgeçlerden biri olur diye düşünüyoruz. «Flaubert'le Goncourt'u Commune'ü izliyen baskıdan sorumlu tutuyorum, çünkü bunu önlemek için tek bir satır yazmadılar,» diye yazmıştınız. Bugün bu cümleler üstünde, genellikle de yazarın sorumluluğu konusunda ne düşünüyorsunuz?

SARTRE: Madame Bovary Versaille burjuvazisinin cinayetlerinden sorumludur, demedim. Flaubert'i bağlı olduğu sınıfı (küçük burjuvaziye) ortaya koyan bir bütün olarak, yani bütünleşmiş (totalisé) bir kişi olarak düşündüm. Yazarlık ünü ona bir çeşit güç (tabii görece bu) veriyor. O bundan ne yapıyor? İşte bu noktadan ona hesap sorulabilir. George Sand'ın Guillemin tarafından yayımlanmış karneleri için de böyle bu. İşçilere kar-

şı kuduruyor o sayfalarda George Sand.Courbet'yi asmadıkları için öfkelen-
diğini söyleyen Leconte-de-Lisle de bana bu baskı'nın suç ortağı olarak
görünüyor. Bu, 71 dramına karşı olan tepkilerin geriye işliyen (rétroactif)
bir etkisi demektir; evet, bu tepkiler George Sand'ın «toplumculuğunu»,
Leconte-de-Lisle'in «cumhuriyetçiliğini» vb aydınlatıyor.

Flaubert'i, 1848 Cumhuriyetine katılmamış, İmparatorluğun 1871 bas-
kısına göz yummuş bir insan olarak düşünüyorum. Yazar Flaubert'e onun
«bu» olduğunu bilmeden bakamam. Ondaki, imparatorluğa bağlı burjuvay-
la, burjuvanın tiksindirdiği insanın çatıştığı tutum tam bir karamsarlık-
tı. 2 Aralık hükümet darbesine karşı ayaklanmadığı için halktan tiksindi-
ğini söyleyip Croisset'e çekilmişti. Flaubert üstünde düşünürken bütün
bunları düşünmeden edemem, evet, tıpkı bu Croisset'de tek başına yaşamı-
ya çekilmenin de özel mülkün bir belirtisi olduğunu düşünmeden edeme-
diğim gibi. Flaubert üstüne yazmakta olduğum kitabımın bir bölümünde
bu konuyu ele aldım. Ama gerçek sorun şurada başlıyor: Flaubert kimdir?
Tanığı olduğu aile dramı, burjuvadan tiksintisi, cinsel sorunları... niçin
bunları, yani kendini ortaya koymak için bir kadını (Madame Bovary)
seçti? Doğu'ya, Saint Antoine üstüne bir kitap yazmak amacıyla yaptığı,
ama hiçbir şey göremeden döndüğü yolculuk... Ve niçin özellikle Saint
Antoine? Flaubert'in nasıl indirgenemez olduğunu ve sorumluluğu soru-
nunun nasıl karmaşık olduğunu göstermeye çalışacağım bu kitapta.

Gerçekte de 1857'de, Madame Bovary'nin yayımlanmasından bu yana
onu gerçekçi bir yazar saydılar. Dahası var, gerçeğin, doğrunun ve karam-
sarlığın birleşimine doğru kaymanın başladığı bir çağda onu (kendinden
bağımsız olarak) bir kuşağın sözcüsü yaptılar. Oysa Flaubert o sıralarda
tamamiyle bireysel, giderek gerçekçiliğe karşı bir yapıt vermişti: çünkü Ma-
dame Bovary, Saint Antoine'dır. Yalnız Baudelaire yanılmadı bu noktada:
«Madame Bovary ve Saint Antoine aynı şey.» Flaubert'in «Madame Bo-
vary ben'im,» sözü pek hesaba katılmadı, üstünde yeterince durulmadı.
Oysa gerçekten de Flaubert'in kendisiydi Madame Bovary. Sonraları,
«l'Education Sentimentale»de, ya da bazı mektuplarında bir az «oyuna»
verir gibi oldu kendini. Ama hep kendine sadık kaldığını, gerçekçilikten
hep tiksindiğini göstermeye çalışacağım sözünü ettiğim kitapta. Bu yapıta
yüklenen büyük yanılma, bir anlamda eleştiriye yüklenebilir. Aynı şekilde,
bir kuşağın sözcüsü olmanın sorumluluğu da. Bu açıdan bakınca, Flaubert
için sorumluluklar oldukça karmaşık olarak beliriyor: bir yandan burju-
vadan tiksiniyor Flaubert, öte yandan da bu burjuva ne zaman tehlikeye
düşse ona bağlanıveriyor. Karşımızda tedirgin bir yazar var (kaldırın te-
dirginliği, sanat diye bir şey kalmaz: bunu marxçı eleştirinin anlaması ge-
reker); hem duygan, hem de doğa-ötesi (metaphysique) bir bireysel
serüveni sürdürüyor. Bu görünüşlerden herhangi birini atmak, Flaubert'i
hiç anlamamak, Paulhan'ın «Sorumlu yazar yoktur» formülüne varmak
olur.

— Az önce sanatçının sorumluluğunu, onun tekilliğinin yasaksız ve
ödünsüz (consession) olarak kesinleşmesi olarak tanımladık. Bir yapıtın
nesnel anlamını belirtmek yanlış sonuçlara götürebilir insanı (eleştirinin

Flaubert konusundaki örneğini verdiniz). Usulanmaz sansürcüler, bize, örneğin şunu söylüyorlar: «Antonioni... kapalı bir dünya, yararsız.» Ya da: «Louis Malle mi? Bir küçük burjuva.» Bu noktada onlar bir çeşit boşluktan, bir perspektif yokluğundan (ikisi arasında bir adım var) sorumlu tutulabilirler. Burada sorumlulukların garip bir anlam değişikliğine uğradığını düşünmüyor musunuz? Şunu demek istiyorum: Bu kişiler perspektiflerin devrim halindeki güçler tarafından verildiği gerçeğiyle çelişik durumda değiller mi?

SARTRE: Gün gibi açık bu. Birinci tutum tamamıyla saçmadır. Sanatçıların bağlandıkları değerler çok çeşitlidir. 121'lerin bildirisini imzalayan sağ eğilimli yazarlar vardı (tabii sol eğilimli olanlar da). Öte yandan, ideolojik yıpranma yüzünden, hiçbir zaman bize katılmıyacak sanatçılar var ki yapıtları bir «karşı-durum-alma»dır, yani bir eleştiri aynası. Bu bölgesel indirgenmezliğin bir başka görüşüdür. Bunlar gözlerini daha çok «yaşayan gerçeğe» çevirmişlerdir. Eğer böyleleri olmasa kaçınılmaz olarak kötümserliğe düşülür. Varoluşçuluğa, sınıfından kopmuş, değerleri 39-45 çatışması sırasında yitmiş küçük burjuvaların felsefesi olduğu söylenerek takazada bulunulmuştu. Varoluşçuların bunaltısı bundan başka bir şey değil, denildi. Bu açıdan tarihsel durumumuz doğru olarak tanımlandı. Eski değerlerin temizlenmesi, toplumsal ve ideolojik alanın «aşılması»... evet, buydu varoluşçuluk. Ama bunun ortaya çıkardığı bunaltı, bu dış koşullara indirgenebilir miydi? İlk içsellik gerekmişti. Sonra bunu yaşamak, ve oradan yola çıkarak yabancılaşmış insanın bir çeşit deneyini, sonra da bu deneyin «gerçeğini» bulmak gerekmişti.

— Bu sorumluluk şimdi de başkalarında bir sorumsuzluk çabasıyla aşıldı. Bu «sorumsuzluk» kimi zaman, sanatın bağımsızlığını korumak isteğinin bir belirtisi değil midir?

SARTRE: Bağımsızlık (dégagement) sorunu ancak kesin olarak belirli çağlarda, örneğin bugünkü Fransa gibi devrimci perspektiflerin çok uzak olduğu - benim düşüncem bu - ve siyasal durumun pek az aydınlık olduğu dönemlerde ortaya çıkar.

Lenin döneminde, Stalin zamanında, koşulların sonucu, bağımsızlık olanağı yoktu. Pasternak bile tamamıyla bağımsız bir yazar değildi. O yıllarda Robbe-Grillet gibi olmak bana imkânsız görünüyor. Sonra şu da gerçek ki, birtakım şeyler, o günden bu yana kurallaştı.

— Devrimci yazarların rolü, sanat ve devrim adına, sanatlarının kuramlaşmasına karşı çıkmakta, bir anlamda «sorumsuz» olmayı savunmakta belirebilir. Örneğin Mayakovski'nin intiharının nedenini açan anahtarın bir parçası da bu değil mi?

SARTRE: Mayakovski konusunda bütün bunlar çok daha karışık. «Tahtakurusu» nu hatırlayın. Sosyalizmi, yolundan sapmış olarak görebilecek bir düşünce mahkûm ediliyor bu oyunda. Ama onu mahkûm eden kişi de bir tahtakurusudur: sosyalizmin yolundan saptığı bir döneme akta-

rılmıştır. O bu düşünceyi burjuva ve sosyalizm-öncesi değerler adına mahkûm ediyor; örneğin içkiye olan eğilimiyle. Mayakovski'de bu, «Devrimden, kendi kendimi mahkûm etmeden umutsuzluğa düşmem» düşüncesini doğuruyor. Açık olarak bilincine vardığı gerçek, insanın bir devrimciyken, devrim devinimini, kendini gerçekten söz konusu etmeden söz konusu edemeyeceği, «devrimcinin devrimin içselliği» olduğudur. Ama o birden umudunu yitiriyor: öyleyse suçludur. Devrime kötülük ettiği için suçludur. Aynı zamanda da kendisini kötü olarak yargılayan geçmişle işbirliği yaptığı için. Kısacası bir kısırdöngü ve kararsızlık. Bu, o devrin pek raslanılır bir durumuydu. Bazı Rusların bugün XX. Kongre'nin tezlerine tamamiyle bağlı olup da, «Stalin devrinde stalinciydim, çünkü ya stalinci olmak gerekiyordu, ya da umutsuzluğa düşmek,» demelerini çok heyecan verici buluyorum. Bu sözlerde büyük bir soyluluk görüyorum. «Anlamamıştım, bilmiyordum, ben suçsuzum,» deyip yirmi yıllık devrimci yaşamın üstünü çizmeyi kabul etmiyorlar. Geçmişteki sorumluluklarını yüklenerek devrimci kalmayı, yanılmış birer devrimci olmayı, oluşun durumundaki sosyalizmin büyük stratejisinin geçmişinden kendilerini koparmıya yeğ görüyorlar.

— Buraya değin yalnız gerçekçiliğin edebiyattaki yeri üstünde durduk. Şimdi dilerseniz, gerçekçiliğin resimdeki, müzikteki yerine getirelim sözü. Yakınlarda Wols üstüne yazdığınız bir yazıda, bir varlıkbilimsel (ontologique) esinden (révelation) söz ediyordunuz. Bunu daha bir açıklayabilir misiniz?

SARTRE: Sözü hemen çağdaş müziğe getireceğim. Ses uzayının birçok olanaklarını ortaya koydu yeni müzik. Kendi tarihsel plânında kendi sorunlarını çözümledi, örneğin tonal müzikten atonal müziğe geçildi. Bir marxçı için, bağımsız bir yapının gelişmesinin iyi bir örneğidir bu. Eyişimsel (dialectique) olarak düşünürsek, bilim alanında elektronik gelişme olmasaydı elektronik müzik olmazdı. Müzikte belki her yerden daha fazla olarak sanat yapıtının indirgenmezliğini buluyoruz. Ama müzik, daha karmaşık sorunlar koyuyor ortaya, özellikle bir biçimin «oluşu» olmak. Müziksel bir yapıtın yaratılması sırasında, birbiri ardı sıra yaratımın kendinden doğan olanaklar var.

— Özellikle bu konuda, gerçek üstüne yapılan derin düşünce sanatı üstünde, André Breton'un ortaya atmış olduğu soruların yeniden ele alınıp üstünde durulması gerektiğini düşünmüyor musunuz?

SARTRE: İlkin önemli, çok önemli bir şey var: sanatın düşsel (imaginaire) olduğu. Sanatın gerçekleri nedir? Sanatın ortaya koyduğu gerçeklerle, asıl gerçek arasındaki ilişkileri görmek gerek. Açıkça söylüyorum, bu sorun oldukça karışık, içinden kolay çıkılır gibi değil. Yalnız gerçek olan bir şey var: o da büyüğü (yani doğa) kopya eden küçük gerçeğin (yani sanat) bulunmadığı. Bir de bunları daha çıkmaz bir duruma getiren toplumsal düşsellikler var. Evet toplumun düşü var. Efsaneleri yaratan

odur. Efsanelerse bir çeşit gerçeği amaçlar. Don Juan'ı alalım örneğin, bu efsane hiç şüphesiz XVII. yüzyıldan XX. yüzyıla, kadının koşuluna tanıklık ediyor. Düşsellik, marxçılığın ele alması gereken büyük bir sorundur. Gerçeküstücü mirasa gelince, sınırsız istemden yola çıkarak açımladı düşselliği gerçeküstücülük. Bugünse bunu, ihtiyaçtan yola çıkarak açıklamanın mümkün olduğunu düşünüyorum.

— Yani eksiklik'den mi (le manque)?

SARTRE: Evet. İnsan eksikliğiyle tanımlar kendini. Niçin olumsuzdan yola çıkmamalı, madem insan onun içinde?

Sözü resme getiriyorum, Varlık sorununa ve Wols'a. Onun resmi, bütün resimler gibi imkânsızın sorunudur. Niçin imkânsızın? Siz burada, karşındasınız, üç boyutunuz var, değil mi? Oysa, diyelim ki ben bir ressam olarak sizi oraya, tuvalin üstüne koymalıyım, ama bunu yapınca da tuvalin üstünde yalnızca iki boyutunuz olacak. Kimildiyamiyacaksınız. Burada sizi tamamiyle «hesaba katmak» imkânsızlaşıyor. Bütün sorun bundadır. İmkânsızın çevresinde, varlıkla bir ilişkisi olmak. Bu imkânsızlığı aşan bir resim yoktur. Ama onları oldukları gibi vermek, imkânsızlığın çevresinde bakmak, onları «başka» olarak göstermektir. Gerçekle sizin aranızda yeni bir ilişki kurulmuş oluyor böylece.

Wols, bazı kesin soyutçular hariç, çağdaş resimde büyük bir yeri olan Klee'nin şu düşüncesinden yola çıkıyor: Ressam tuvalin bir parçasıdır. Bu aynı zamanda Kandinski'nin de düşüncesidir. Başka bir söyleyişle: Görüyoruz çünkü görüneniz; görüneniz çünkü görüyoruz. Klee ve Kandinski artık dıştan bir kişinin göreceği ve kendini göz önüne seren resim yapmak zamanının geçtiğini çok iyi duymuşlardır. Söz konusu olan, bütünlüğü içinde ve nesnelerin göreceliğinde, bizim kendimizi belirliyen şeyleri yapmaktır. Resim alanında büyük bir buluştur bu. Klâsik ressam, toplumcu gerçekçi ressam dünyayı sanki kendileri içinde değıllermiş gibi resmediyorlardı. Çağdaş ressamın çabası, kendisini katarak resme bizi de alması; biz de kendisiyle atılalım diye kendini resme atması. Wols'ün bütün sanatı işte bu düşünceden doğdu. İnsanoğlunu tablolarına koyma yolunu aradı. Bunu korkunç olanla, çirkin olanla yaptı. Bu, içinde yaşadığı dünyaya (özellikle 1937-45 arası) ve kendi yaşamına da uygun düşünüyordu. Biz hem dışardan hem içerden göstermek için, «başkaları» olarak çiziyordu. Öyle sanıyorum ki bu, bugünün resmine bir anlam vermek için büyük bir olgu. Çünkü seyircinin tabloyla olan ilişkisi, alışverişi değışmiştir. Yakında soyut resim bir yana bırakılacak olursa (ki ben buna inanıyorum) bu, klâsik figüratif resme dönmek için olmayacak, ama gene de buna benzer bir girişmeyle olacaktır. Bu noktada varlığın sürekli bir esisi (ortaya konuşu) olduğunu gösterdiğimi sanıyorum. Resim ressamın bildiğini «resmediyor». Tıpkı fizikçinin, yaptığı deneyin bir parçası oluşu gibi (Broglie örneği), ressam da tablosunun bir parçası oluyor; bundan da çıkarılabilecek bütün sonuçları çıkarıyor. Klâsik ressam makrofiziğin ressamıydı. Bunda bir idealizm var mı? Burada da iş eleştiriye düşünüyor: Çağdaş resmin problematique'ini çözümlemeli. Ressam kendini resmine koyup, bizi de

oraya sürükliyebilir mi? Bu sorunu, çağımızın düşünce evrimine bağlamak gerekir.

— Mathieu de bunu söylemişti: «Tablonun, varlığın bir kendini ortaya koyuşu olduğu anlaşıldığı zaman büyük bir ilerleme yapılmış olacak.» Sorun, bu düşüncenin idealist yorumunu göstermekte. Aynı şekilde: sizce, edebiyatın, resim ve müzikte olduğu gibi, bir teknik devrimi başardığı söylenebilir mi?

SARTRE: Edebiyat böyle bir devrim yapamaz. O simgelerden, sözcüklerden kuruludur. Dolayısıyla edebiyatın, mümkün olan devrimlerine karşın, hep «anlamli»ya varacağız, bu olmayınca edebiyat alanından çıkarız. Resimde, müzikte varlık daha kolayca düzlemlenebilir. Edebiyatta simgeler üstünde çalışıyoruz, varolmayan şeylere yöneliyoruz. Kitabın bir kitap olarak önemi yok, önemli olan onun içerdiği, belirttiğidir. Bu durumda, bu noktadan yola çıkarak, simgeyi ortadan kaldıran bir «devrim» yapamazsınız. Bunu yaptığınızda dünyayı da ortadan kaldırmış, yıkmış olursunuz. Simgeyi içlemleştirdiğiniz zaman şiir «yapmış» oluyorsunuz.

Yeni Roman'ı ele alalım (ben oldukça seviyorum), ötekilerle karşılaştırılırsa yeni ne getiriyor Yeni Roman? Örneğin Claude Simon? Zaman üstüne, bellek üstüne yazıyor o. Ama aslında Proust'dan daha çok gösterdiği ne var? Değişik düzenlemeler, diyeceksiniz. Ama biz simgelerden söz ediyoruz; düzenleme, eğer içerik (muhteva) değişmediyse, tek başına bir şey değiştirmez. Doğrusu Claude Simon'la Proust arasında değişik bir içerik göremiyorum. Bu durumda şunu düşünüyorum: ilginç, usta çabaların karşısındayım, ama bunlar Proust'dan bu yana içeriği değiştirmiş değiller.

— Böylece içerik ile biçim ilişkisine geliyoruz.

SARTRE: Genel olarak ben bu iki kavram arasındaki ayrımı göremiyorum. Söylenecek şeyler var, öyleyse söylensinler, hepsi bu. Eğer bunu söylemek, ortaya koymak yolunu bulamıyorlarsa, o zaman söylenmiyecek, ortaya konulamıyacaklar demektir.

Ama bir de şu var: Eğer daha önce bilinen, daha önce söylenmiş şeyleri söylemek istiyorsak, işte o zaman biçim sorunu ortaya çıkar. Yeni Roman benim için işte budur. Zamanımızın bir estetik gerçeğini çözümlüyorum. Onlar bir yönelim içinde çalışıyorlar, ben de onları anlamaya çalışıyorum. Ama onlarda gördüğüm yeni bir şey yok. Bunun tam tersine, Brecht'in «Cesur Ana»sını gördüğümde bakıyorum ki orada yeni bir şeyler olup bitiyor: Karşımda «başka türlü» konuşan bir adam var. Evet, karşımda olan, insanların «başka» çeşit ilişkileri koşullanmalarıdır. Ve Brecht bunu çok iyi bir biçimde veriyor. Ne içeriği, ne de biçimi görüyorum orada, ama gerçek bir yaratışı duyuyorum. Bana ve başkalarına kendini kabul ettiren bir bütünlük var onda.

Biçim sorunu resimde ve müzikte daha karışıktır. Ama siz, gerçeklere gönderen simgeler üstünde çalışıyorsunuz, o zaman bunun hesabı sorulabilir sizden.

— Marxçılık, kendinden olanlar için, bu imliyen (anlamlaştıran: signifiant), imleşmiş (anlamlaşmış: signifié) vb gibi kavramları tanımıyor.

SARTRE: Size Moskova'da son olarak büyük bir semantik toplantısının yapıldığını söylüyeyim. Ya da örnek olarak genç bir Sovyet ressamını vereyim. Bu ressam, bu yaz, bir sergi sırasında nonfigüratif resmi bana bir «information» aracı olarak açıkladı. Gerçekten de, resim beyaz bir fon üstünde hafif nüanslarla gene beyaz biçimlerden meydana gelmişti. Ressam, bu yöntemi, resminin büyük «informatif» bir değer taşıması için seçtiğini söyledi. Başka bir söyleyişle, aynı süre içinde, bu resmin kendisini, farklı, birbirleriyle kaynaşmayan renklerden daha çok verdiği anlamı çıkıyordu sözlerinden. Bu ressama göre, renklerin işe karışması, duygulukta yarattığı çatışmalarla, dramatik, tutkusal bir etki yaratıyor, bu da «information»u karanlıklaştırmıya gidiyor, yani bütün olarak ele alındığında resmin yapısını gizliyordu.

— Eğer gerçekçilik kavramı pek az olumlanmış olarak görünüyorsa, çağdaş sanat gitgide daha bağımsız, bunun sonucu olarak da daha indirgenmez oluyorsa, öncü (avant-garde) kavramı ne olacak?

SARTRE: Niçin ille bir öncü kavramı olsun istiyorsunuz? Sanatla ilgisi olmıyan terimleri almak için niçin başka bir yapının (politikanın) terimlerine başvurmak gereksin? Çağımızın sanatı var, hepsi bu. Bu sanat da hiçbir zaman yitirmedeği, ama bir zaman yitirtildiği sanılan indirgenmezliğini koruyor. Sanatı «indirgediklerini» sananlar tutumları ne olursa olsun, ister psikanalist, ister sosyalist, ister idealist, hep bağınaz eleştirmenler olmuştur. Sözcüklerle sanat yapının «ruhunun» verileceğini düşünüyorlar. Oysa sanat yapısı indirgenmezliği yoluyla sözcüklerden sonra kalıyor. Sanat yapısını yaratan insan, tekil evrenseli ortaya koymuştur. Bu da ürettiği, içlemselleştirdiği bütünlük, kendini nesnelleştirirken dışlamlaştırması demektir.

DOMINIQUE JAMET

OPPENHEIMER OLAYI

Jean Vilar'ın sahneye koyduğu «Oppenheimer Dosyası» adlı oyun daha seyirci önüne çıkmadan günün konusu oldu. Fransa'dan gelen dergiler, gazeteler hep bu oyunun sözünü ediyor. Oppenheimer olayını anlatan bir yazıyı ve son günlerde Jean Vilar'la yapılmış bir konuşmayı sunuyoruz.

Göz kamaştırıcı bir ışık Alamogordo'nun üstünde geceyi yırttı. Sonra o güne dek hiç görülmemiş bir bulut yükseldi havaya. Az sonra da dev bir mantar biçimini aldı. Dudaklarında gergin bir gülüş olan adam — bazıları bu gülüşü anlatılmaz bir acı, bazıları da gururlu bir sırıtma olarak yorumladılar — Baghavad Gita'nın mısraını mırıldandı:

«Ben ölüm oldum. Dünyaları titretiyorum.»

Kırk bir yaşında, Robert Julius Oppenheimer eserini seyrediyordu: İlk atom bombası. Günlerden 16 Temmuz 1945 idi.

Bu bombanın patladığı gün Oppenheimer'in yaşamındaki en güzel gün müydü? Patlama, onun yönetimi altında üç yıldır yapılan çalışmaların sonucu ve ödülüydü. Oppenheimer en basit araştırmacıdan tutun, Enrico Fermi ya da Niels Bohr gibi Nobel Armağanı'nı kazananları bile kapsıyan binlerce bilgin ve teknik elemana koruyuculuğunu kabul ettirmişti. Bugüne dek yapılan bilimsel araştırmaların önceden en iyi tasarlanmış, sabırla ve yöntemle yürütülmüş olanı bu araştırmaydı.

İşin garibi, bu işten sonunda vicdan azabı çekenler, zincirin iki ucunda olanlar arasından çıktı. Einstein şöyle diyordu: «Tekrar yaşıyabilseydim, lehimci olurum.» Hiroşima pilotlarının ara sıra garip şekilde tepki gösterdikleri söylendi. Japonlar barışsever oldular. Ama ne Başkan Truman, ne de Dr. Oppenheimer en iyi şekilde davrandıklarından asla şüpheyeye düşmediler.

Oppenheimer'in yeni bir mektubu bu son noktayı kesinlikle açıklıyor. Bilindiği gibi bilgin'in dramatik hikâyesi ile yakından ilgilenen Jean Vilar, bundan on yıl önce Washington'da bilgini mahkûm eden soruşturma kurulunun çalışmaları ile başlayan bir oyunu Athénée Tiyatrosu'nda sahneye koymaya karar verdi. Oysa Piscator, M. Heinar Kipphardt'ın metnine dayanarak «Oppenheimer Dâvası» adlı bir oyunu daha önce Berlin'de sahneye koymuştu.

Jean Vilar, artık tarih olmuş bir gerçeğe bütünüyle sadık kalmak niyetinde olduğunu bildirdi.

M. Kipphardt'ın gerçek amacı belli olmıyan çevirisine karşı çıkıyor Oppenheimer: «(Kipphardt) bana söylemediğim ve inanmadığım şeyleri söyle-

tiyor. Eylül ayında Cenevre'de Cenevre Buluşmaları Konferansı sırasında bile, sonuçlarını artık bildiğime göre, savaş sırasındaki çalışmalarımı yine yapıp yapmayacağımı sordular. Atom silâhlarının hazırlanmasına sorumlu şekilde katılmamdan söz ediyorlardı. Evet, diye cevap verdim. O zaman sinirli bir ses: Hiroşima'ya rağmen mi? diye sorunca, Evet'imi tekrarladım.» Kamu oyunda yaratılan Oppenheimer kişiliği bundan daha iyi ve daha kesin şekilde yok edilemez: Barış yararına savaştığı ve bombaya karşı çıktığı için haksız olarak mahkûm edilen büyük bilgin kişiliği. Ama işin aslı böyle değildi.

1945'DE SİLÂHSİZLANILABİLİRDİ

Oppenheimer'in çocukluk yılları bizi ona hayran bırakıyor. Hiç çocuk olmuş muydu? Azıcık. Mimar, ressam ya da ozan mı olacağı düşünülürken beklenmedik bir olay onu bilime doğru itti. Büyükbabası Almanya'dan ona bir maden koleksiyonu yolladığı zaman Oppenheimer beş yaşındadır. Robert, on bir yaşında New York'un mineraloji kulübüne üye seçilmiştir (üyelerin ortalama yaşı altmış.) Çakıllardan sonra kimyaya geçer. Eflâtun'u, Sophokles'i ve Homeros'u okur ve Fransızca «sonnet»ler yazar. «Her şeyin üstesinden geliyor, hiçbir profesör onu başarıya ulaştırmaktan alıkoyamaz.» Harvard'da Dante'yle matematik, felsefe, Çince ile ilgilenir. Sınavlarını dört yerine üç yılda verir. Hesabını kitabını yaptıktan sonra fizikte karar kılar. «Arızalı bir otomobili kolaylıkla işler duruma getirebildiğini ama bu işi yapmaktan zevk almadığını» görerek kuramsal fiziği seçer. Onu ilgilendiren, olayların «nasıl» oldukları değil, «neden» olduklarıdır.

Geçelim. Bizim genç bilgin Göttingen, Zurich, Leyde gibi Avrupa üniversitelerini sıradan geçiriyor. Lord Rutherford, Dirac, Max Born gibi çağının en ünlü bilginleriyle mektuplaşıyor. Bir James Bond'u okumak için gerekli zamandan daha az bir sürede Louis de Broglie'yi sindiriyor. Söz arasında, sekiz dil bildiğini anlıyoruz: Fransızca, Almanca, İtalyanca, İspanyolca, Yunanca, Lâtince, Hollandaca, İngilizce ve bu arada — tabii ki — Sanskritce'yi de unutmayalım. Hint felsefesi ve modern fizik bize, bu dünyanın yalnız görünüş (apparence) olduğunu ve gerçekliğe (réalité) ulaşabilmek için hâkim olma yolundan yürümek gerektiğini öğretiyor — kendine ve dünyaya hâkim olma.

Oppenheimer Birleşik Devletler'e geri dönüyor. Kaliforniya'da Berkeley Üniversitesi'ne profesör oluyor. 1928 ile 1942 arasındaki yaşamı konusunda biyografileri fazla bilgi vermiyor. Bir şey yapmamış gibi. Gerçekten, binlerce öğrenciyi kendine çekmek, büyülemek ve biçimlendirmekle yetiniyor. Deuteron'un bölünmesine kendi adını veriyor. Her şeyi öğrenmek, sindirmek, uzmanlar çağı olan yüzyılımızda, merakı ve bilgisi evrensel iki üç kişiden biri olmak ona yetiyor. Düşünüşünün ırılıyıcı (characteristique) belirtisi de buradadır. Sonra, en önemlisi, çevresindeki dünyayı görmiye başlıyor birden.

Oppenheimer bunu bir gün kendi de itiraf edecektir: «Günlük olaylar ile o kadar az ilgileniyordum ki 1929 krizini birkaç ay sonra, o da tesadüfen öğrendim.» Ama işte politika, Oppenheimer'in her şeye üstün tuttuğu bi-

lim alanına da el atıyor. Neler oluyor Almanya'da? Yahudi Einstein'ın fiziğinin yanlış olduğunu ve yarı arien Niels Bohr'un bilim alanında yetkili kişi olamayacağını söyleyen Hitler de kim? Bazı bilginler hapsediliyor, bazıları ise, bir sürü gerçek olmıyan bilgileri benimsemeyi ve öğretmeyi kabul etmek şartıyla serbest kalabiliyorlar.

Oppenheimer şaşkın, karşısında bir Mannes evreni buluyor; Nazizm, Faşizm, Frankizm onu iğrendiriyor. Her şeyi anlıyor. Ah! bütün varlığıyla, gücüyle hak yoluna hizmet edebilse!

1942'de bu fırsat ona veriliyor. Einstein'ın tasarladığı ve atomun askeri amaçlar uğruna parçalanması olan Manhattan Tasarısını başarıya ulaştırmakla görevlendirilen general Leslie Groves, bu iş için en yetkili ve kararlı insan olarak gördüğü Oppenheimer'e başvuruyor. Sonra onu, kendisini bu tasarımı yürütmekle görevlendiren başkan Roosevelt'e öneriyor, kabul etmesi için baskı yapıyor. Oppenheimer işi hararetle kabul edip sonuna kadar da götürüyor.

Bomba? İyilik mi, kötülük mü? Önemli olan bu değil. Bilgin'in ödevi araştırmak, ilerlemektir. Almanlar, Japonlar onlar da arıyorlar. Atom silâhı nasıl olsa gerçekleşeceğine göre, bu iş özgür insanlar tarafından yapılmalıdır ve bilimin kazandıracağı zafer, daha birlikçi, daha akılcı bir evrene yol açacaktır. Bu göz kamaştırıcı alegori adına Oppenheimer bombayı dünyaya değil, yurduna, Birleşmiş Milletler'e değil, Birleşik Devletler'e armağan ediyor. Uygulayıcı bilimi küçümsemesine ve salt araştırmaların dışına çıkmayı sevmemesine karşılık, savaş yılları boyunca yalnız bu amacı düşünmekte ve kafasından çıkan türlü parlak düşüncelerin etkisinden kendini kurtaramamaktadır.

Alamogordo, Hiroşima, Nagazaki. Hesapları doğrudu. Kısa süren coşkunluk. Çünkü biraz düşününce, Nazizm'i ezeceğini tasarladığı bombasının yalnız Japon savaşının sonunu birkaç hafta öne almıya yaradığını görüyor Oppenheimer. Yalnız bu kadarla kalsa neyse! Zaferin getirdiği, Birleşmiş Milletler'in koruyuculuğu altında bir barış değil, sadece soğuk savaştır. Hesaplarda bir yanlışlık mı olmuştu? Tabii ki olmamıştı, ama insanları da hesaba katmak gerekirdi. Oppenheimer'in kendince kurduğu düzeni insanlar bozuyorlardı.

Birleşik Devletler'i ve Sovyet Rusya'yı idare eden insanlar ona iyi niyetli görünmüyordu artık. Hangi hakla dünyanın kaderini değiştirebileceklerini iddia edebiliyorlar? 1945'den sonra, birkaç yıl için Oppenheimer'in mesihçe düşüncelere kendini kaptırdığını görüyoruz. İlk olarak bilim, bilginler — özellikle bir bilgin — bir savaşın sonu konusunda söz sahibi olmuş, bir savaşı etkilemişti. Bilginler ya da bir bilgin, bizi barışa götüren yolu seçmiye de yetkin olamaz mıydı?

Eşit olmıyan, gizli ve az çok gerçeksiz bir çekişme başlıyordu. Oppenheimer, mantıksız — şunu da eklemekten çekinmiyelim — inançsız sürdürdüğü bu çekişmede güç duruma düşecek ve sonunda kendini tüketecektir.

Birçok meslekdaşı A bombasının Japonya'ya atılmasına karşı koyarken, tarafsız gözlemciler önünde bir tanıtılma atışı ile birlikte Japonya'ya ültimatö gönderilmesini önerirken, Oppenheimer işi sonuna kadar götür-

mekte direnmişti. Bununla birlikte, zaferden sonra: «Ben silâh fabrikatörü değilim, bilginim,» diyerek istifa eden yine aynı Oppenheimer'dir. Böylece kendi fildişi kulesine mi çekilecekti? Hayır, Truman'ın atomik sorunlar danışmanı görevine atanmayı, kendini hiç naza çekmeden kabul etti. Atomik Enerji Kurulu'nda yer aldı, Atomik Danışma Kurulu'na başkanlık etti. Savaş ertesinin dünyaya açınladığı (révéle) Amerikan imparatorluğunda yüksek aşamadaki üç dört bilginden biri oldu.

Ama bu arada iyi niyetli de görünmüyordu. Çünkü gene o günlerde denetleme, silâhsızlanma tasarıları öneriyor. H bombası tasarısına karşı koyuyor. Bunun sonucunda çevresindekileri şüphelendiriyor ve özellikle 1949'da, Sovyetler ilk atom bombalarını patlattıkları zaman bu şüpheler artıyor. Zaferinin, anlaşmalarının ve hegemonyasının sağladığı barışı sürekli sanaan Amerika, Sovyetler'in Orta Avrupa'ya el atması, atom tekelinin tekel olmaktan çıkması, Kore Savaşı'nın patlak vermesi ve Çan-Kay-Şek'in Formoza'ya sığınması sonucunda uykusundan uyanıyor. Birleşik Devletler, aldatılmış toplumların tepkisini gösteriyor: Bize ihanet edildi! Mac Carthy sahneye çıkıyor. Büyücü avı başlamıştır. Bu avın en ünlü kurbanlarından biri de, Charles Chaplin'in yanı sıra Oppenheimer olacaktır.

Oppenheimer bağlılık ve geniş yüreklilikle Amerikan atomcularının başında görevine devam etmiye razı olsaydı, kurul muhakkak ki onu koruyacaktı. Ya da 1945'den sonra Bertrand Russell gibi açıkça silâhsızlanmadan yana olsaydı, hafif bir insan olarak görülüp temizlik sırasında hesaba katılmıyacaktı. Bir insan ve taktikçi olarak Oppenheimer'in yanılması, yolunu açıkça seçmemesinde, karşı geldikten sonra boyun eğmesinde, önerdikten sonra vazgeçmesinde, hükümetinin genel politikasını beğenmemesine karşılık, resmî görevinin başında kalmayı kabul etmesindedir. Cumhuriyetçiler, yerini Roosevelt ile Truman'a borçlu olan bir insanın Demokratların hücumuna uğramasına pek kızmıyorlardı. 1954 mevsiminde böyle bir dosyaya sahip olan Oppenheimer'in suçlu görülmemesi imkânsızdı.

Üstleri ona güvendikleri sırada Oppenheimer'in H bombasına karşı olan görüşü, Amiral Lewis Strauss'un görüşünün üstesinden gelmişti. Strauss 1953'de Atom Enerjisi Kurulu başkanı oldu. Temmuz'dan başlayarak «gizli belgeler ile Oppenheimer arasına kalın bir duvar çekilmesi gerektiğine» Başkan Eisenhower'i inandırdı. Sonbaharda, Oppenheimer bir şeyden habersiz ve tasasız, Avrupa'ya doğru uçuyordu. Fransa'da André Malraux ile buluşuyor, İngiltere'de bir sıra konferanslar veriyordu. 21 Aralık 1953'de ise Birleşik Devletler'e dönmüştü. Amiral Lewis Strauss tarafından karşılandığında, ona yolculuğu konusunda bilgi vermiye hazırlanıyordu ki, Amiral sözünü kesip: «Zahmet etmeyin,» dedi. «Bizim asıl öğrenmek istediğimiz sessizce istifanızı vermeyi mi tercih edersiniz, yoksa bir soruşturma kurulunun karşısına çıkmayı mı?»

İĞRENÇ SUÇLAMALAR

Oppenheimer yıldırımları üstüne çekmişti. Yirmi dört saat düşünmiye hakkı vardı. Ertesi gün kendisine haksız davranıldığını, ortada hiçbir şey olmadığını ve istifa etmeyi reddettiğini açıkladı. Böylece de «Oppenheimer

Skandalı» başladı.

Tam anlamıyla dâva açılmadı, bir yargılama olmadı. Yalnız üç üyeli bir jürinin önüne çıktı. Bu üyeler, Robert Julius Oppenheimer'in gelecekte atom sırlarını bilmiye lâyık olup olmadığını söylemeye yetkiliydi.

Normal bir mahkeme için Oppenheimer dosyasında pek «az birşey» vardı. O zamanki belge metnine (contexte) göre bu «az birşey» çok şey ifade ediyordu. Oppenheimer'in nişanlısı komünist olmuştu. Karısı komünist olmuştu. Erkek kardeşi ve baldızı komünist olmuşlardı. Oppenheimer, atom araştırmalarının başına getirildiği zaman komünistleri Los Alamos'a toplamıştı. Savaşın önce komünist örgütlerine paraca yardım etmişti.

Oppenheimer bu iğrenç suçlamalardan kendini temize çıkarmaya çalışmak zorunda kaldı. «Eee, ne olmuş yani?» deyip omuz silkmekle iş bitmiyordu. Evet, nişanlısı komünist olmuştu, ama nişanlı bozulmuştu. Evet, karısı kendisiyle evlenmeden önce Madrid cephesinde ölen bir komünist savaşçısının karısıydı, ama sonradan komünizmle ilgisini kesmişti. Evet, erkek kardeşi ve baldızı partiye yazılmışlardı, ama artık onunla görüşmüyorlardı. 1942'de atom araştırmaları için yetenekli insanların işe alınması istenmişti ondan, bu yüzden komünistleri Los Alamos'a toplamıştı. Gerisi askerî güvenliği ilgilendirirdi. Savaşın önce kendisi de komünizmi benimser gibi olmuşsa bile, Moskova Dâvaları, Stalin'in dehşet rejimi onu bu doktrinden iğrendirmişti.

Oppenheimer'in savunmasındaki bu bölümler başarılı ve kendisi için çok iyi olmuştu. Gerçekten de A ve H bombasının sırrını bilen beş kişiden hiçbirinin o günlerde komünist eğilimli olduğu düşünülemezdi. Buna karşılık, ahbabları değil de, kişisel davranışı söz konusu olduğu zaman, bilgin kendini pek haklı çıkaramadı.

Eğer Oppenheimer H bombasını insanlık için tehlikeli görmüşse, gerçekten bu bombaya düşman kesilmişse, «Super» tasarısı için çalışmayı niçin kabul etmişti? H bombası için çalışmayı kabul etmişse, niçin yıllarca tasarıdan vazgeçilmesine gayret sarfetmişti? Dürüst olmıyan bu davranış, onun yönünden bir baltalama hareketi olduğunu düşündürmüyor muydu?

Askerlerin hıncını, yurtseverlerin endişesini — 1945'den beri H bombasının öncelikle yapılmasından yana olan Teller başta olmak üzere — bilginlerin öfkesini bir araya toplayan bu soru, Oppenheimer Dâvası'nın düğüm noktasıydı. Oppenheimer'in bu soruya verdiği gösterişli ve zarif cevap, soruşturma kurulu üyelerini endişelendirdi ve kendinden soğuttu.

Bir bilgin olarak aralıksız araştırma yapmayı normal ve mantıklı gördüğü gibi, kurulu düzene bağlı bir yurttaş olarak hükûmetin kararlarına boyun eğdiği gibi, bir insan, sorumluluğunu bilen bir düşünür olarak kendi yaptığı iş konusunda — olumlu ya da olumsuz — bir kanıya sahip olma hakkını da tanıyordu kendine.

Kısacası, dostları için bilim ve vicdan, düşmanları için ise yetenek ve iki-yüzlülük olarak iki cepheli bir insan gibi göründü. Amerika ya da Amerikan yönetimi böyle çok karışık, kılı kırk yaran entellektüelleri, içleri mantıksal kısıtlamalarla dolu yumurta kafalı (!) adamları istemiyordu.

Amerika'ya gereken, Teller gibi bir bütün, kayıtsız şartsız bomba ta-

raftarı, uygulamalı araştırmaların robotu olacak insanlardı. Teller'in tanıklığı Oppenheimer için yıkıcı oldu. H bombasının babası ve Oppenheimer'in hasmı olan bilgin, onun suçlu olmadığını ama şimdi suçlu olmamasının gelecekte de suçlu olmayacağı anlamına gelmediğini söyledi. «Bu ülkenin can alıcı sırlarının daha iyi anlayabileceğim ve daha fazla güvenebileceğim ellerde olmasını isterdim.» diyerek sözlerini bitirdi.

Teller bu olayın «kötü adamı» gibi gösterilmek istendi. Gerçekten, bilgin değil de savcıymış gibi hareket etti ve Oppenheimer'e dâvasını kaybettirdi. Ama bu tutumunu saçma kişisel nedenlere bağlamakla ona da haksızlık edildi. İki bilginin asla anlaşamadıkları şüphesizdi. Oppenheimer savaş yılları sırasında Teller'i ikinci aşamadaki bir görevin başına getirmiş ve sonunda, onun bu işten usanıp Los Alamos'u terketmesine sebep olmuştu. Ama asıl anlaşmazlık 1945 yılına aitti.

Oppenheimer gibi Yahudi olup Macaristan'da doğan Teller, çocukken Bela Kun'un kanlı diktatoryasını görmüştü. 1941'de Amerikan vatandaşı olunca, yeni yurdunun savunmasına ve onu tehdit eden düşmanların — hangisi olursa olsun — ezilmesine bütün gücüyle yardım edeceğine yemin etmişti. O sıralarda Oppenheimer de olanca varlığıyla Faşizm'e karşı koyuyordu. 1945'e kadar böylece paralel olan yolları o tarihten sonra ayrıldı. Oppenheimer sözünü geçirdiği süre boyunca Teller'in yoluna dikilmiş, kendi barış, denetleme, silâhsızlanma tasarılarını onun kötümser uyarılarına karşı çıkarmıştı. Oppenheimer uluslararası anlaşmayla silâhlanma yarışının engellenebileceğini sanıyordu. Teller ise, ancak Amerikan silâhlarının gücüyle barışın korunabileceğine inanıyordu. Yani biri ötekini tehlikeli bir savaş hastası, öteki de birinciye «nesnel» ve güçlü bir hain olarak görüyordu.

Bununla birlikte «Oppie»nin değerine saygısı vardı Teller'in. Ona karşı tanıklık etmek istemezdi; bu yüzden de Teller'i mahkemeye çağırıp getirmek gerekmişti. İstemiye istemiye geldi, ama içtenlikle meslekdaşının aleyhine ifade verdi.

Garip ve çirkin Chevalier hikâyesi de Oppenheimer'in kişiliğini gölgeledi. 1943'de beklenmedik bir olay, Oppenheimer'e, askerî güvenlik tarafından ne denli gözetlendiğini, denetlendiğini açıklamıştı. Eski bir komünist olan nişanlısını — ayrılma amacıyla — ziyaret etmesi üzerine General Groves onu hemen çağırılmış ve azarlamıştı. Kötü bir şey yapmadığına yemin etti ve bundan sonra dikkatli olacağına söz verdi. Birden şüpheli bir insan olduğu kanısına vardı. İşini sürdürebilme ve belki de rejime bağlılığını doğrulamakla yerini sağlamlaştırma isteğine tutulup bu durumdan kurtulmanın en iyi çaresini bir hikâye uydurmakta buldu: Sözde bir arkadaşı, Ruslara bilgiler vermesi için onu sıkıştırmıştı. İşin bu kadarla biteceğini sanıyordu; ama tabii ki F.B.I. arkadaşının adını söylemesini istedi. Oppenheimer hık mık etti, işi kapatmaya çalıştı ve birden durumunun nezaketini anladı: eğer gerçekten bir casus varsa, adını vermemekle onun suç ortağı oluyordu. Birlikte Joyce ve Proust'dan söz açtığı bir edebiyatçı arkadaşının, Haakon Chevalier'nin adını verdi. Birden edebiyat kürsüsü elinden giden Chevalier bu işten bir şey anlamadı: endişelendi ve 1953'de yaptığı son Avrupa gezisinden dönmeyip orada kaldı. Oppenheimer sonra-

dan onu tekrar ziyaret etti, ama arkadaşının çektiği sıkıntıların nedeninin kendisi olduğunu asla ona itiraf etmedi.

Bu koşullar altında, soruşturma kurulunun Oppenheimer'in görevlerinden alınmasına karar vermesine pek şaşılabilir. Davranışı, karakteri, durmadan yön değiştirmesi, işgal ettiği yerin adamı olmadığı kanısını uyandırdı.

Düşüşünün ertesi gününde Oppenheimer bize nasıl görünüyordu? Büyük bir bilgin, çağının en ileri gelen fizikçilerinin biri gibi. Ama aynı zamanda iyi niteliklerini gölgeliyen gücsüzlük ve kusurlarla dolu olduğu da düşünülüyordu. Bugün bize nasıl görünüyor? Dünyanın en vicdanlı insanların biri gibi, barışı ve uluslararası anlayışı (compréhension) öğrettiyen, düşüncelerine bağlılığı yüzünden kaderinin değiştiğini gören ve bütün insanlarla bilgi'nin sırlarını yeniden paylaşmayı isteyen bir insan gibi. Bu arada neler olmuştu? Başlıca üç neden bunu açıklıyor. Bir kere, genellikle olayı yanlış bir açıdan görüyoruz. Sonra, Oppenheimer değişti. Sonra da, dünya değişti.

Olaya yanlış açıdan bakış mı? Şüphesiz. Oppenheimer'in dâvadaki durumu pek parlak değildi. İçine düştüğü çelişme ağını farkediyor, yaptığı basitliklerin, döndüğü sözlerin bilincine varıyordu. «Suçsuzum,» diye kendini savunuyor, «budalalık ettim, düşünmedim,» diyordu. Koca Oppenheimer kendini küçültüyordu. Dostları onun için: «Bu bilginler büyük çocuklardır. Gerçekten bilmiyordu,» diyorlardı. Bu tutum en güzel olmasa bile en akıllıcasıydı. Ama küçük «Chevalier Olayı»nı unuttuğumuz gibi, bunu da unuttuk. Şimdi yalnız mitolojik görüşümüzü doyuran, yargıç karşısındaki bilgin ya da sorguculara teslim olunmuş salt «düşünce»nin tablosunu görüyoruz. Sonra, Mac Carthy'ciliğin ünlü kurbanı Oppenheimer, Amerika'nın kendini için için yediği o çağın simgesi oldu. Yargıcın büyük haksızlığı kurbanı haklı çıkardı, ve bir «kanı dâvasının» (procès d'opinion) haksızlığı, Oppenheimer'in asla mahkûm edilmediğini, «yargıçların» onun değerine saygı gösterdiklerini ve yalnız Büyük Sır'dan onu uzaklaştırmakla yetindiklerini unutturdu.

Oppenheimer değişti. İçinde yaşadığımız zaman, artık «kesin bilgi» zamanı değil. O sıralarda araştırmaların etkileri önemli değildi onun için. Savaş sırasında davranma ivediliği, davranışın erim'ini (portée) maskeleymişti. Sorumlulukların yokluğu Oppenheimer'e ifade ve düşünme özgürlüğünü geri vermişti. Büyük bilgin, geç de olsa eski bir atasözünün ne demek istediğini anladı: «Vicdansız bilgi...»

Dünya değişti. Bu işin, Oppenheimer dâvasının ötesinde, askerler ve bilginler arasındaki bir hesaplaşma olduğundan şüpheleniliyor. Savaştan sonra teknokratların, bilginlerin egemenliğinden korkulmuştu. Bilginlerin başa geçeceği günün doğduğunu gören Oppenheimer umutla titremişti. Görevinden alınması, bir bakıma, Birleşik Devletler'de bilginlerin bozgununu onaylamıştı. Komut araçları onların ellerinde olmayacaktı. Bugün, bilinmesi gereken en önemli nokta, «Son» kararı politikacıların mı, yoksa askerlerin mi vereceğidir. Ayakları kaydırılan bilginler, buluşlarının dünya yüzünde yarattığı tehlikeyi herkesten daha iyi görüyorlar şimdi. Oppen-

heimer bir gün: «Şeytanın işini yaptık,» diyordu.

Bugünkü dünya bizi endişelendiriyorsa, bilgi'nin bilginlere, politika'nın politikacılara, savaşın da generallere bırakılamıyacak kadar tehlikeli duruma gelmesindendir bu. Eğer Oppenheimer büyüleyici bir etkiye sahip olmanın tadını çıkarıyorsa, bunun nedeni, bilen, önceden haber veren, kehanette bulunan bir insan olmasıdır: ya bilgelerin egemenliği ya da yok olma.

Zaman geçiyordu. Amerika yaptığına pişmandı. Dâva ve koşullar unutulmuştu. «Yalnız adam»ın değeri görülmeye başlanmıştı. Londra, Cenevre, Luven, Paris, Leyde onu tanıdılar. Açık renkli gözleri, çelimsiz vücudu, ihmalkâr giyimiyle kürsüye gelirdi. Cebinden piposunu çıkarır, konuşmaya başlar ve her ülkenin en ünlü fizikçilerini büyülerdi.

Birleşik Devletler'e döndüğünde, Princeton'daki yüksek öğrenim enstitüsündeki fildişi kulesine kapanırdı. Yönettiği bu enstitü, bilginlerin rahatlıkla çalışabilmeleri için kurulmuştu. Oppenheimer olayı Amerikalı bilginleri ikiye ayırmakta devam ediyordu. Ortodokslar (gelenekçiler), bürokratlar, özenliler (appliqué) Teller'den yanaydılar. Açık fikirliler, Alamogordo'lu eskiler de Oppenheimer'den yana. 1962'de Teller'e, atom alanında en büyük Amerikan ödülü, Enrico Fermi ödülü verildi. 1963'de ise bu ödülü Oppenheimer kazandı. Teller bile ona oy vermişti. Kennedy'nin son günlerinde yapmayı tasarladığı şeylerden biri de Oppenheimer adına bir tören tertiplemekti. Bu isteği yerine getiren Johnson oldu. Törende hazır bulunanlar arasında Teller de vardı.

MAURICE TILLIER

JEAN VILAR'LA KONUŞMA

Jean Vilar bir buçuk yıldır, bizim küçük tiyatro göreneğimize yükseklerden bakıyor, kendine yeni ufuklar, tiyatroya dönüşünde ününe yaraşır parlaklıkta gerçekleştirebileceği düşünceler arıyor.

Şimdi aramıza karıştığına göre belli ki aradığı düşünceyi bulmuş. Gerçekleştirmeyi tasarladığı şey — gizlediği de yok zaten — hiçbir yapıntı ve uydurmaya yer vermiyen, gerçek olaylardan alınmış belge-oyunlar adını verdiği eserleri meydana getirmektir.. Oyunların bize sunabilecekleri birleşimli yararlar (intérêt collectif) onların genel ölçütü olmaktadır.

Birkaç güne kadar Athénée Tiyatrosu'nda bu tasarının ünlü bir örneği sahneye konulacaktır. «Oppenheimer Dosyası» adlı oyun, Hiroşima bombasını yapan büyük bilginin, barış zamanında, insanlık için tehlikeli bulunduğu bu araştırmaların devamına karşı çıktığı için soruşturma kurulunun sürekli sorgularından çektiği acıları canlandıracaktır.

— Seyircilere belge-oyunlar sunan tiyatrolara yol açabilir miyim, bilmiyorum. Bana öyle geliyor ki bu oyunlar tiyatroda...

Bir an duraklıyor. Provaların yorgunluğundan ağırlaşmış başını ellerinin arasına alıyor.

— Yeni bir çığır mı açacak?

— Hayır. Bu söz size ürkütücü gelmiyor mu? Tiyatro için açılmış yeni bir yol diyelim, daha iyi. Hem, niçin tiyatro gazetelerin, kitapların ve televizyonun bol bol kullandığı araçlardan uzun bir süre daha yoksun kalsın? Niçin tiyatro, kişilerini — bu kişiler daha yaşıyorsa bile — günlük olaylardan almasın? Bunun bir örneği de — kişilerin biri dışında — «Oppenheimer Dâvası»dır. Önemli olan, titiz bir dürüstlikle bu kişileri aynı duruma yerleştirmektir. Sözgelisi, canım Dreyfus olayını sahnede canlandırmak istese, Zola'nın «J'accuse»ü gibi polemikçi eserlere hiç başvurmadan yalnız dâvanın — bir an için onları ele geçirebileceğimizi düşünün — dakikalarından yararlanırdım.

— «Oppenheimer Dosyası» için de böyle mi yaptınız?

— Tıpkı böyle. Dünyanın belli başlı tiyatrolarına birer mektup göndermişti Oppenheimer. Mektupta, Heinar Kipphardt'ın daha önce sahneye konan romanlaştırılmış çevirisini kınadığını bildiriyordu. Bu karşı çıkışına aldırmamak bana vicdan azabı çektirirdi. Sonra, hakikat her şeyden önce gelmelidir. İşimi bitirdiğimde yazıyı ona gönderdim. «Dâva»sında söylenmemiş bir tek sözcük yoktu içinde. O da hiçbirini değiştirmede. Yoo, bir tanesini, evet, çeviride asıl anlamı vermemesi yüzünden bir tek sözcüğü değiştirdi.

— Yirmi üç günlük oturumun stenografisini yüz doksan üç sayfaya indirmek için herhalde bir makasla bir kutu tutkaldan yararlanmışsınızdır. Çalışma kolay olmadı sanırım?

Bu an'a kadar iskemlede oturan Vilar ayağa kalktı ve locasında, bir aşağı bir yukarı dolaşmaya başladı.

— Kusura bakmayın. Bugünlerde kendimi oldukça sinirli hissettiğimden rahat duramıyorum... Tabii ki kolay olmadı. İki ay ölesiye çalıştım. Sözcüğü sözcüğüne yapılan çeviri elimin altında, Fransızca metinde «benzerlik» diyebileceğim şeyi aramak gerekmişti. Oyuncu ve sahneye koyucu olarak kişilerin fiziksel gerçeklerini bulmak için yaptığım çalışma ile kıyaslanabilir bu. Oyundaki dokuz oyuncunun herbirinin, canlandıracakları kişilere — hele bu kişilerin hayatta oldukları da düşünülürse — devinim, tik, yürüyüş, vb yönlerden benzemeleri söz konusu olamazdı. Biz doğru benzetmeler yapmaya göz diktik. Size daha iyisini söyleyeyim: fotoğrafı değil portreyi seçtik.

— Asıl metne mutlak bağlılığınız övülmiye değer. Ama geçişler? Seçilmiş parçalar arasındaki geçişleri nasıl sağladınız?

— Onların yerine karartmalar (noir) koydum. Basit bir sahneye koyma işiydi bu. Dekorların da çok sade olduğunu göreceksiniz. Bu sadelik, «dâvanın» çerçevesine uygun düşmektedir: Amerikan Atom Güvenliği binası içinde, bu iş için hazırlanmış beyaz, tahtadan bir baraka.

— Sizin zevklerinize uygun gelen bir dekor, değil mi?

— Bu sefer canım dekoru çoğaltmak istiyordu!

— Ama öyle yapmadınız?

— Evet.

— «L'expérience Théâtrale» adlı kitabınızda şöyle yazıyordunuz : «Tiyatroda yaratıcı kişi yazardır. Tabii bu tiyatroya kanava kazandırdığı ölçüde olmaktadır. Ama şu son otuz yılın gerçek dramatik yaratıcıları sahneye koyuculardır.» Kitap yayımlandığı sıralarda bu söze şiddetle karşı koyanlar oldu. Bu son oyunla dramatik yaratıcı sıfatını bütünüyle hak ettiniz!

— Olağanüstü koşullarda yapmak zorunda kaldığım şeyleri tekrarlamıyacağım. Yaratıcı olduğuma inanmadığımı da hiç çekinmeden yazabilirsiniz! Hem oyuncu Jean Vilar ile sahneye koyucu Jean Vilar yumuşamak üzere değiller. Bende bir uyusuk emekli ruhu yok!

Bunları neşeyle söyledi. Sonra, birazdan başlayacak provalar için birkaç öğüt vermek amacıyla yanımdan ayrıldı. Bu ayrılık, Vilar'ın, sonuçları çok önemli olabilecek bir işe giriştiğini düşünmeme fırsat verdi .

Gerçekten, son aylarda onun durumu, çevresinde merak ve endişeye yol açıyordu. Üstelik niyetlerinden de hiç söz etmiyordu. Başlangıçtaki lirik tiyatro tutkusu başarısızlıkla sonuçlanmıştı. Venedik'de Verdi'nin «Jerusalem»ini, sonra Milano'da yine aynı Verdi'nin «Macbeth»ini ve Mozart'ın «Figaronun Düğünü»nü sahneye koymakla — şu ya da bu orkestra yöneticisiyle olan kavgalarının da gösterdiği gibi — müziğin her zaman sahneye koyma yeniliklerine uygun gelmediğini denemişti.

Bunu kendisine hatırlattığım zaman:

— Lirik bir eseri sahneye koymadan önce, orkestra yöneticisiyle tam bir anlaşmaya varmak gerekir, dedi. Lirik reform, aile çerçevesinde yapılmalıdır.

Önceden niyet ettiği gibi New York'da, Londra'da ve Roma'da «Samson-Dalila»yı ve başka lirik eserleri niçin sahneye koymadığını sorduğum zaman verdiği cevabı pek inandırıcı bulmadığımdan ötürü ondan özür dile-
rim.

— Dış ülkelerde büyük turneler yapmaya alışmıştım ama bunlar hep T.N.P. topluluğunun eşliğinde oluyordu. Venedik ve Milano'da geçirdiğim yalnız haftalar bana çok uzun geldi!

— Yöneticiliğinde kaldığınız «Avignon Festivali»ni de lirik alana kaydırma niyetliydim. Bundan hiç söz edilmiyor artık.

— Doğru, bu niyetimden vazgeçtim. Geçen yaz olduğu gibi bu yıl da, festivalin düzenlenmesini T.N.P.'ye ve halefim George Wilson'a bırakacağım.

— Peki, gelecekte?

— Şimdiden bilmiyorum. Festival bu durumda başarı gösterse bile onu bir parça yenilemek de fena olmaz sanırım. Bu yönde yapılacak genel incelemelere önayak olacağım.

Söylentiye göre lirik «Gaité Tiyatrosu» yakında, Vilar'ın da katıldığı bir oyuncu topluluğuna verilecekti. Bu soruma sakıntıyla cevap verip:

— Şehir meclisinin kararına bağlı, demekle yetindi. Şimdi «Athénée»de Françoise Spira'nın topluluğu ile olduğu gibi, o topluluk için de ara sıra çalışmak fırsatını bulurum, sanıyorum.

Françoise Spira, Vilar'ın eski T.N.P.'cilerindendir. Vilar, «Chaillot»da istifasını verdiği günün ertesinde, «Théâtre Vivant»nın kurucusu olan bu hanım, ona birlikte çalışmayı teklif etmişti. Bakalım hoca buna ne diyor:

— Bu tasarının gerçekleşmesi çok iyi olur. Benim topluluğumda bulunmuş bir arkadaşla çalışmaktan her zaman kıvanç duymuşumdur.

— Ara sıra «Chaillot» yu özlemiyor musunuz?

— Topluluğu mu, evet, arada bir özleyorum, ama binayı asla! O mahzende çalışmak, sonunda insanı bitiriyor. Sahneye koyma yönünden «Athénée Tiyatrosu» çok daha az yorucu. Üstelik boyutları «Oppenheimer Dosyası» gibi belge-oyunları için biçilmiş kaftan. Ne çok büyük, ne de çok küçük.

«KRAL OİDİPUS» İÇİN YARATICI YOK

— Cezayir savaşının en kanlı devresinde, T.N.P.'de Aristofanes'in «Barış»ını ve Calderon'un «Zalamea Kadısı»nı sahneye koymuştunuz. Bu oyunlar o sıralarda karşıt-politika (politique d'opposition) oyunları olarak görülmüştü. Herhangi bir ülkede, «Oppenheimer Dosyası»nın da bu tür'e girebileceğini düşünüyor musunuz?

— Bana düşmez bunu söylemek. Beni ilgilendiren Oppenheimer'in vicdanı konusuydu, yoksa olayın belirli bir hayada — ki o sıralarda bu hava Mac Carthy'cilik idi — politika alanında yarattığı fırtına değil. «Barış»ı ve «Kadı»yı seçmeme gelince, bugün de, bir askerî, bir de sivil adalet olmaması gerektiği kanısındayım. Hem tarih boyunca bağlanmış oyunlar bulmak hiç te güç değildir. Kendi çağında «II. Richard»da, Aiskhylos'un «İranlılar»ı da bağlanmış oyunlardı.

— Birçok tiyatro yöneticileri, genç yazarların iyi eserler vermediklerinden yakınıyorlar. Oysa siz bir gün, gençlerin de iyi oyun yazdıklarını yalnız para eksikliğinin bu eserleri sahneye koymaya engel olduğunu söylüyordunuz.

— Her çağda, genç topluluk yöneticilerinin çoğunluğu, kendi çağdaşlarının eserleriyle işe başlamışlardır. Böyle oyunlar da oldukça güç koşullar altında sahneye konmuştur.

— Büyük bir tiyatro on iki yıl boyunca emrinize verilmişti. Genç değerlere daha çok imkânlar veremez miydiniz?

— T.N.P.'nin görevi, Chaillot Salonu'nun boyutları, eski anlaşma şartlarının gerektirdiği sakıntı göz önünde tutulursa, daha açımsanmamış (inexploré) alanlarda sondaj yapmak imkânsızdı. «Récamier» ikinci bir salon olarak bana verilince, bazı denemelere girişebildim. Ama masrafların bütçede yaptığı açık, başarıya ulaşmamı engelliyordu. Ben bile, gerek oyuncu, gerekse sahneye koyucu olarak hiçbir ücret almadım. T.N.P.'nin sağladığı gelir ile geçiniyordum. «Récamier»nin sahipleri birden kirayı artırmaya karar verince bu salondan vazgeçmek gerekmişti. Allahtan George Wilson yakında «Chaillot»nun içinde bir salona kavuşacak. Masraflar da bu şekilde azalmış olur.

— Şu ya da bu nedenle, sahneye koyamadığınıza yerindiğiniz oyunlar var mı?

— Oooh! Tabii var! Önce «Kral Oidipus». Bunun nedeni de, şu anda elimizde bu rolü oynayacak çapta oyuncu bulunmaması. Sonra Goldoni'nin «Tatiller»i var. Bu eserde üç oyun olduğundan ve bunları adapte etmemek gerektiğinden sahneye koyamadım. Daha ne sayayım size? «Penthésilée», «Attila»...

DEFENSE TİYATROSU

— İlerde belki imkânınız olur. Sözgelisi «Défense»da yapılması düşünülen tiyatro inşa edildiği zaman?

Bu konuda ağzını arıyacığımı şüphesiz bekliyordu. Bununla birlikte bir süre duraksadı.

— Tiyatronun yönetiminin size verileceği söylenmiyor mu?

— İşin aslında, yapının mimarı Albert'le birlikte plânları incelemekle görevlendirildim. Bir maket yaptık. Salon üç bin kişi alacak. Ama bina birkaç yıl sonra yapılacak. Hem, «Défense» da yapılacağı da kesin değil.

— Öyleyse nerede yapılacak?

— Bu konuda bir şey söyleyemem.

Birden Vilar'ın konuşma şekli hızlanıyor.

— Böyle dört tiyatro gerek Paris'e. Hepsi dolar. Büyük bir «halk seyircisinin» tiyatroya gelmesini sağlar.

— «Halk seyircisi» diyorsunuz da «işçi seyirciler» demiyorsunuz. J. P. Sartre T.N.P.'nin seyircilerine «işçi seyirciler» demeyi reddettiği için mi böyle söylüyorsunuz?

— Bir tiyatro adamının tutkusu, içinde her sınıftan insanların bulunduğu bir seyirci kitlesini tiyatroya çekmek değil midir? Aslında karışık

olan bir seyirci topluluğuna oyun sunmak iyidir. Örnek mi istiyorsunuz? Aynı meslekten olanların meydana getirdiği seyirci topluluğu oyuna daha az tepki gösterir. Seyirciler aynı büroda ya da aynı kurumda çalışıyorlarsa o zaman tepki daha da azalır. Bu da, çok iyi tanıdığı koltuk komşusunun yanında bir seyircinin kendini oyuna kaptırmıya çekinmesinden olsa gerek.

— Ya «işçi seyirciler» sözüne ne diyorsunuz?

— İşçinin koşulları Zola'nın çağından bu yana çok dönüştüğünden bu söz artık bir şey ifade etmiyor. Bence eskimiş, romantik bir işçi kavramı dolaşıyor havada.

— Yakında bastıracağınız söylenen iki kitapta sanırım bu konuya da değineceksiniz.

— Hımm... Bu eserler «Ce que je crois» yayınlarına girecekti. Kitaplara vereceğim biçim konusunda duraksamaktayım. İlk kitap, tabii merkezi tiyatro olan bir çeşit romanımsı değinmeler (chronique) biçiminde olacak galiba. Öbüründe, geçmiş çalışmalarım ile ilgili bazı belgeleri bir araya toplayacak ve eleştirerek açıklayacağım.

Belge! İşte yeni Jean Vilar'ın tılsımlı sözcüğü. Başarısının da tılsımı olsa bari!

Çeviren: İtah E.

KİTAPLAR

YAHYA KEMAL - DİL DEVRİMİ GÜNEŞ DE DOĞAR

BİBLİYOGRAFYAYI KULLANMAK

YAHYA KEMAL. Muzaffer Uyguner. Varlık Yayınevi, İstanbul. 1964. 96 s., 2 lira.

Varlık Yayınevi'nin Türk Klâsikleri dizisinin, gençlerimiz, hattâ yaşını başını almış aydınlarımız için ne denli yararlı olduğunu hep biliyoruz. Bu dizinin Aralık ayında çıkan son kitabı, Yahya Kemal'e ayrılmış. Klâsiklerimiz arasında çoktan yer almış önemli bir ozanımız üzerinde derli-toplu bilgi verilmiş olacağı umuduna kapılarak, kitabı sevinçle karşıladık. Hele başında, Yahya Kemal için yazılmış 304 yazı, 25 kitap ve 3 tezle ilgili 14 sayfalık bibliyografyayı görünce, «Eh! dedik, böylesine geniş bir bilgi yüküne sırtını dayamış olan giriş yazısından kim bilir neler öğreneceğiz» Verilen listede epeyce eksiklikler olduğu göze çarpmakta ise de, «Artık o kadar kusur kadı kızında da bulunur» diyerek, olanı hoşgörölükle karşıladık. İşte böyle bir iyimserlik içinde, ozanın sanatını anlatan sayfaları okumaya başladık. Şurdan burdan bölük-pörçük aktarılmış, «dedi ki, demiş ki» ile sürüp giden birkaç sayfayı okuduktan sonra ayaklarımız birdenbire suya erdi. Gördük ki, - bibliyografyayı kullanmak şöyle dursun - yazar daha en ilkel «nazım» kurallarını bilmiyor. Bir yerde diyor ki:

«Ölçüdeki titizliğini uyaklarda göstermemiş olduğu görülüyor. Şiirlerinde uyak ile ilgili epeyce kusur vardır.»

Sonra da birtakım örnekler veriyor:

«... bu-dolu, koşu - uğultulu, duygular - sular, dünya - muamma, daha - beddua, temaşa - rüya, macerasını - bekasını, sulardan - kuğulardan, sularda - bambularda, örtülü - büyü, kusurlu uyaklara örnek olarak gösterilebilir.» (s.15).

İncelemecimiz, herhangi bir okul kitabını açsa, orada, iki sözcüğün birbiriyle uyaklı sayılabilmesi için, o sözcüklerde son hecelerin son harflerinden - biri sesli, biri sessiz olmak üzere - en az iki tanesinin birbirine benzer olması gerektiğini (toprak, bak); ancak, a ve u harfleriyle biten sözcüklerde benzeşen ikinci bir harf (sessiz harf) olmasa dahi, o sözcüklerin uyaklı sayılacağını görebilirdi. Bu, Divan şiirinden gelme bir kural olup bugüne değin sürmüştür.

Nedim'in:

Bu şehir-i Stanbül ki bî-misl ü bahâdır
Bir sengine yekpâre Acem mülkü fedâdır

beytiyle başlayan ünlü kasidesinin uyakları bu yoldadır. Fuzuli'nin ünlü bir gazelinin uyakları da öyledir:

...âşinâ sana,... fedâ sana,... belâ sana,... bana sana vb

Yeni şiirden de iki örnek verelim:

Dokunma keyfine, yalnız tetik bulun, zirâ
Deniz kadın gibidir, hiç inanmak olmaz hâ!

(Tevfik Fikret)

Canlı bir yüz bana yaklaştı mehâbetle dolu,
Kim bu? nerden bu geliş? hangi yolun yolcusu bu?

(Faruk Nafiz)

İncelemecimiz iyi ki Nedim'i, Fuzuli'yi, Fikret'i ele almamış; yoksa onlarda da «uyak ile ilgili epeyce kusur» bulacaktı.

Eserde toplam olarak 332 kaynak gösterilmişse de, sayfaları çevirdikçe gördük ki, bunların yalnız bir ikisinden yarım yamalak yararlanılmış; hele aruz, imale, ulama gibi nazım tekniği ile ilgili noktalarda, başvuru-
lan kitabın (Zahir Güvemli'nin kitabının) açık anlatımı, buraya aktarılır-
ken - herhalde aruzu bilmemekten olacak - karmakarışık bir bilmece ha-
line sokulmuş (s. 14-15).

Burada karşımıza önemli bir sorun çıkıyor. Bibliyografyayı kullanmak demek, birtakım eserlerdeki görüşleri - hem de anlamadan - yalan yanlış aktarmak demek değildir. Bir inceleme yazısı, ilkin, sanatçının kendi eserlerine ve sanatla ilgili yazılarına; ancak ondan sonra, başkalarının o konudaki çalışmalarına başvurularak hazırlanır. Yani, bibliyografiya amaç değil araçtır; ondan, ancak yardımcı bir öge olarak yararlanılır ve bir inceleme eseri, bibliyografyasına göre değil, içindekilerin (muhtevasının) kişiliği olan bir görüş getirip getirmediğine göre değerlendirilir. Kişiliği olan görüşse, ancak, inceleme konusu olan sanatçının doğrudan doğruya eserine eğilmekle sağlanır. Bir sanatçının eserine eğilebilmek için de, her şeyden önce onun «dilini anlamak» gerekir. «Dilini anlamak» demek, sanatçının kullandığı gereçleri ve bağlı olduğu ortamı bilmek demektir. Konumuz Yahya Kemal olduğuna göre, aruz bilmek, kafiye bilmek, Divan şiirinin girdisini çıktısını bilmek, ozanın yaşadığı çağdaki şiir akımlarını bilmek, Osmanlı tarih ve uygarlığını bilmek vb gerekir. Bir incelemeci, bu ilk bilgileri elde ettikten sonradır ki, Yahya Kemal'in eserini değerlendirmeye yetkisini kazanır. Böyle bir ön-hazırlığı olmazsa ne olur? Ne olacak, «Cedvel-i sîm'in kenârından...» diye başlayan bir dizeyi «Boğaziçi kıyıl-
rından...» (s. 60) diye çevirir; Alp Arslan gazelindeki «cûş u hurûş-i rahş» (at gürültüsü ve coşması) sözü için «atların kişnemeleri» (s. 60) der; «Sebû-endâm sâkîler elinden bâde geldikçe» dizesini «ince belli sâkîler...» (s. 58) diye çevirmeye kalkar; sâkînin «endâm» ının (boyunun bosunun) ince uzun şarap testilerine benzetildiğini, bu bakımdan, «sebû-endâm» sözünün «sebû endamlı, yani uzun boylu» demek olduğunu anlayamaz, «uzun boy»u «ince bel» sanır; buradaki «endâm» sözünün «endam aynası»ndaki «endam» gibi okunmıyarak, «dam» hecesinin uzatılması (bunu göstermek

için de a harfinin üstüne bir uzatma işareti konması) gerektiğini, böylece, «endâm» sözündeki ses uzunluğu ile sâkînin boyunun uzunluğu arasında bir simetri kurulmak istendiğini sezemez... Sonra da kalkar, Zahir Güvemli'nin kitabındaki: «Yahya Kemal'de ahengi sağlayan unsurlar arasında imâle de vardır. Seslerin bağlanması, yine o sebepler arasındadır. Şairin hemen bütün manzumelerinde, kelimedenden kelimeye büyük bir rahatlıkla geçilir. Bunun güç olduğu yerlerde imâle, o güçlüğü yener,» (1948 bas., s. 30) cümlesini, tırnak içine filân almadan - yazarın demek istediğini de anlamadan - «Yahya Kemal, imâle (uzatma) ile de ahenk sağlamıştır. Sözcükten sözcüğe kolayca geçilemeyen yerlerde, imâle bu ahengi sağlama görevini yüklenir,» (s. 14-15) kılığına sokarak aktarır. Bibliyografyayı kullanmak demek, oradaki sözleri anlamadan aktarmak demek değil, - elimizdeki somut örnekte olduğu gibi - «endâm» sözündeki imâleyi görüp bibliyografyaya göre değerlendirmek demektir. Bunu yapamıyan bir incelemeci, sırtını dayadığı bibliyografyayı değerlendirmiş olmaz, onu sadece yüklenmiş, yani bibliyografya hammallığı etmiş olur. Şu bir tek «sebû-endâm» örneği dahi gösteriyor ki, ele alınan eseri inceliyebilmek için olduğu kadar bibliyografyayı kullanmak için de sanatçının «dilini anlamak» gerekir. Sözgelimi, Nadir Nadi'nin «Perde Aralığından» adlı anılarının Yahya Kemal'e ayrılmış sayfalarından ozanın yalnız maddî kişiliği ile ilgili olan - biraz da dedikodu havası taşıyan - satırlar aktarılmış (s. 8); fakat sanat kişiliği ile ilgili olan ve sanatçının edebiyatımız içindeki yeri değme eleştirmecilerimizin yapamadığı bir ustalıkla belirtilmiş bulunan bölümünden en küçük bir esinlenme dahi olmamış. Oysa, bibliyografyanın bir yararı da, araştırmacıya işte böyle birtakım ip-uçları vermesindedir.

(Bu arada şunu da söyleyeyim. Memleketimizde en ünlüsünden en ünsüzüne kadar birçok yazarlarımız, bibliyografyayı ne yazık ki sadece bir göstermelik olarak kullanırlar. Okumadıkları, hattâ kimi zaman yüzünü bile görmedikleri kitapların adlarını sıralamakla, yazılarını çok derin bir bilim kuyusuymuş gibi göstermeye özenirler. Sırası gelmişken bunun tipik bir örneğini vereyim: Cevdet Canbulat adlı bir öğretmen, XX. yüzyılda Düzce'de yaşayan «Nailî» adlı bir halk ozanının şiirlerini «Nailî'den Şiirler» başlıklı bir kitapta toplamış. Gerçekten önemli bir bilim eseri olan İslâm Ansiklopedisi'nde XVII. yüzyıl Divan şairi «Nailî» ile ilgili maddenin bibliyografyasına bakarsanız şu satırları görürsünüz: «Cevdet Canbulat, Nailî'den Şiirler, İstanbul, 1952». Bütün bu gözboyayıcılıkları görmekten kaniksamış bir adam olarak, şatafatlı bibliyografyalar karşısında her zaman bir ürküntü, bir kuşku duyarım. Çoğu zaman da, ne yazık ki, kuşkulanmakta haklı olduğumu görürüm. Bu kez de öyle oldu.)

Yukarda, «sanatçının eserine eğilmek» dedik. Bunu da kitaptan alınan bir örnekle anlatalım. İncelemecimiz, Yahya Kemal'in «Vezinler» ve «Kafiye» başlıklı yazılarını okuyabilseydi, bize, onun şiir konusundaki başlıca görüşlerini (ahenk, nazmın nesre yaklaştırılması, konu ile ölçü arasındaki ilişki, uyakların şiir içindeki yeri vb) eksiksiz olarak yansıtabilirdi belki. Oysa, adı geçen bu yazılardan alınmış bir iki cümle kırıntısını ancak ikinci üçüncü elden aktardığı için, yetersiz birtakım sonuçlara ulaşmış. (Baş-

kalarının üç yüz şu kadar yazısını vermiye özen gösteren incelemecinin, asıl inceleme konusu olan Yahya Kemal'in çeşitli dergi ve gazetelerde çıkmış yazılarının bibliyografyasını vermeyişi ayrıca dikkate değer).

İlkin sanatçının eserine eğilmeyi bir yana bırakarak şunun bunun yazılarının listesini çıkarmak, bu göstermelik listenin de yalnız birkaçından yalan yanlış bir iki cümle aktarmakla iş yapmış görünmek, el giysisi ile gerdeğe girmek demektir.

Dostum Yaşar Nabi'ye, yayınları arasında önemli bir yeri olan Türk Klâsikleri dizisindeki eserlerin hazırlanmasını piyasa eleştirmecilerine değil de, o konularda yetkisi bilinen Behçet Necatigil, Rauf Mutluay, Konur Ertop gibi «ciddî» incelemecilere ısmarlamasını salık veririm. Gelen her kitabı okumaya kendisinin vakti olmadığını bildiğim için, güvenilir düşünce adamlarıyla iş görmesini hatırlatmayı bir dostluk borcu bilirim.

Cevdet Kudret

DİL DEVRİMİNİN TEMEL KİTABI

TÜRK DİLİNE GENEL BİR BAKIŞ. A. Dilaçar. Türk Dil Kurumu, Ankara. 272 s., 35 lira.

Okullarımızda türkçe dilbilgisine gereğince önem verilmeyişinin büyük zararları görülüyor. Sağlam bir dilbilgisi edinmeyince yabancı dil öğrenmek de güçleşmektedir. Öte yandan, aydınlarımızın ve hemen bütün yazarlarımızın başlıca kaygılarından biri durumuna gelmiş bulunan dil devrimi, temeldeki bilgi eksikliği yüzünden, ileri adımların birçoğunda tökezleyip durmaktadır. Türk Dili bilgisi türkologların tekeline girmiş gibidir. Yazarlarımız dil devrimine bağlı iyi niyetlerinde bilgi desteğinden yoksun kalmış, üniversitelerimiz türkçenin sorunlarını ışığa kavuşturup kolay anlaşılır kalıplar içinde okur çoğunluğunun karşısına çıkarma işini ihmâl etmişlerdir. Akademik öğrenimden geçmedikleri halde, türkçenin taşıdığı boşlukları kendi çaplarında ortadan kaldırmıya çalışan yazarlarımız yalnız sağduyularıyla, kişisel beğenileriyle, düzensiz çabalardan ileri geçemiyorlar. Meraklarını giderecek kaynaklar bulamıyorlar. A. Dilaçar'ın kitabı bu bakımdan büyük bir eksikliği giderecek niteliktedir ve geçen yılki bütün yayın hayatımızın en yararlı ürünü sayılacak değerdedir.

KILAVUZUN BAŞLICA KONULARI

Dilaçar, türkçenin dünya dilleri arasındaki yerini gösterdikten sonra bağlı bulunduğu ailenin özelliklerini tanıtıyor. Türk dillerinin ayrı ayrı dilciler yönünden yapılmış değişik sınıflandırılışlarını özetliyor. Tarihsel gelişim üzerinde duruyor. Asıl konu Türkiye türkçesidir. Oğuz türkçesi ve içerdiği lehçeler üzerinde bilgi verildikten sonra Türkiye türkçesinin geli-

şimi, özellikleri, ağızları ele alınmış, Türk argosu, Türkolojinin tarihçesi, Türk alfabeleri gibi konularla kitap bütünlenmiştir.

Bir el kitabında bütün bunların ayrıntılı olarak ele alınamıyacağı açıktır. Dilaçar konularını en iyi biçimde özetlemiş, tartışma alanı olan yönler üzerinde en yeni sonuçları göstermiştir. Kitabın önemli noktalarından biri her bölümün sonunda yer alan titiz bibliyografyalardır. Bu durumyla konuya tanıdık olanlar için dahi elden düşürülmeyecek bir değer taşımaktadır. Bu genel bakışla yetinmeyip ayrıntılara inmek isteyen okuyucu hemen hemen benzeri görülmedik ölçüde zengin olan bu türkoloji bibliyografyasından gereğince yararlanabilecektir.

TÜRKÇENİN BAŞKA DİLLERLE SÖZ ALIŞVERİŞİ

Kitabın konu başlıkları üzerinde durmak bile bu yazının sınırlarını aşacaktır. Getirdiği sorunları incelemek ayrı bir çalışmanın işidir. Burada okurlara yalnız, Genel bakış'ın ışığında %60'ı arapça, %20'si farsça kaynaklı sözlüğe sahip diye gösterilen Türkiye türkçesinin başka dillerle söz alışverişinden bazı ilginç örnekleri duyuracağım.

Tarih boyunca pek geniş bir yayılma alanı gösteren Türk dili ve lehçeleri, ilişkide bulundukları dillerden söz almış ve o dillere söz vermişlerdir. Bütün diller için olağan sayılacak bu durum, türkçede, ayrı dil ailelerinden sözleri, söz kurallarıyla birlikte dile sokmak, yapıyı zorlayıp bozmak, dili kendi içersinde yeterlikten yoksunlaştırmak gibi kötü sonuçlar doğurmuştur. Dilaçar'ın derlemelerinden türkçenin söz alışverişinde bulunduğu dilleri öğreniyoruz. Bu arada şu örnekler dikkati çekiyor:

«Yasak» sözü türkçeye mogolcadan, «kasatura» rumenceden, «borç, acun, kent» sogdçadan, «betik» çinceden, «don» sakacadan, «kamu» pehlevi dilinden, «bilezik, bacanak» bulgarcadan, «bez, leğen» süryancadan, «ıhlamur, sünger» rumcadan geçmiştir. Buna karşılık türkçeden başka dillerin aldığı sözler arasında, «arpa, ası» (mançucaya), «yaka, yel, teke, doğan, bıçak, dolma» (macarcaya), «yüz» (samoyetçeye), «çoban» (Rumen, Sırp - Hırvat, Yunan dillerine) gibi örnekler bulunmaktadır.

Dilaçar'ın öteki konularda olduğu gibi bu noktada da verdiği geniş bibliyografya meraklılara ayrıca kılavuzluk edecektir.

BİR DE DİLBİLGİSİ KİTABI

«Türk Diline Genel Bir Bakış», türkoloji öğrenimi yapanların, Türk diline özel merak duyanların, dili bir gereç olarak kullanan, eksiklerini görüp çareler arıyan sanatçıların çalışmalarına başlangıç adımı olarak büyük yarar sağlayacaktır. Konuyla ilgilenenlere, burada daha eski tarihli bir başka kitabı da hatırlatalım. Dil devriminden konuşuldukça sık sık «Türkçenin bir grameri yok ki!...» diye yakınıldığını işitiyoruz. Yazar arkadaşlarımız zaman zaman dil yanlışları yapıyorlar. Kendilerine yazılardaki bozukluklar gösterilince suçu türkçenin sırtına yüklüyorlar. Dilbilgisi kurallarına sık sık yañızıldığından birtakım türetme sözler yaşama olanağından yoksun kalıyor. Türkçenin dilbilgisini yeterli, doğru, olumlu biçimde veren belli başlı en iyi kitap Dr. Muharrem Ergin'in, İstan-

bul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayınları arasında çıkan «Türk Dil Bilgisi»dir.

ATEŞ PAHASI

Türk Dil Kurumu, Atatürk'ün kalıtından yararlanan, birçok bakımlardan da ayrıcalıkları olan bir kurumdur. Yayınları bir arancın kazanılması için organ görevi de taşımaktadır. Son yıllarda çıkardığı kitapların tam anlamıyla «ateş pahasına» olduğu görülüyor. Kurum, yayınlarında kazanç kaygısı gütmemelidir. Ülkemizde halk kitaplıklarının durumu içler acısıdır. Taşradaki birçok şehirde kitaplık yoktur. Olanlarda en yeni yayın yirmi yıl öncesinin tarihini taşır. İş saatleri dışında kapanır. Bundan dolayı aydınlar kendilerine özel kitaplık yapma gereksinmesindedirler. Kıt olanakları yüzünden türlü zorluklar çekerler. Özel yayınevlerinin kitap fiyatlandırışlarına bir şey söylenemez ama hiç değilse Dil Kurumu'nun bu noktada daha haktanır olması, insafli davranması gerekir.

Konur Ertop

KARAMSARLIĞIN ÖNCÜLERİ

GÜNEŞ DE DOĞAR. Ernest Hemingway. Çeviren: Filiz Karabey. 2. baskı. Varlık Yayınevi, İstanbul. 230 s., 4 lira.

Hemingway'in, bence en ilgi çekici romanı «Güneş de Doğar»ın ikinci baskısı yapıldı; roman Varlık Yayınları arasında yayımlandı. «Güneş de Doğar»ın ilk baskısı, gene aynı yayınlar arasında, 1955 yılında yayımlanmıştı.

Bu roman «yitik kuşağın», Amerikalı üyelerinden birtakımının yaşantısından bir dönemi anlatır. Anlatıcı, yazarın kendisidir. Yapıtın örgüsünü yaşantının Paris'deki bir bölümü, ardından İspanya'da geçen tatil günleri kurar. Roman — birkaç kısa açıklama dışta tutulursa — baştan sona karşılıklı konuşmalarla, bir de kısa, davranış betimlemeleriyle anlatılır. Doğrusu, anlatılan şeylerin özüne tıpatıp uygun gelen bir anlatış biçimi, çünkü Hemingway yaşamaya, yaşamanın içinde her şeyi taşıdığına inandığından, salt onu — yaşamayı — anlatmak istiyordu. Yaşamayı anlatırken de içsel'e değil (duyguya, düşünceye, izlenime, sezgiye, ya da kesin olarak betimlenmiş algıya değil), dışsal olana dönüktü. Yaşama üzerine verilecek bir algının, salt yaşamanın anlatılmasıyla da verilebileceğine inanıyordu. Aynı çağlarda yaşayan birçok yazarın davranışının tam tersi bir tutum. Özellikle, çağdaş yazının kaynağında bulunan birçok yazarın — Proust, Gide, Kafka, Joyce... gibi yazarların — yazışlarından farklı bir yazış. Bu saydığım yazarların, birbirlerinden ayrı temel yönsemelerine aykırı düşen bir roman anlayışı. Hemingway başarılı olmuştur bunda, «Güneş de Doğar»ı yazdığı

gibi, eşsiz birçok hikâye de yazmıştı. Şimdi, bu alandaki bunca yenilikten sonra, bu romandaki yeniliği azımsasak da, yazıldığı çağda taşıdığı büyük önemi yadsıyamayız. Bu yüzden Hemingway dışa dönüklüğüyle de, romanda başlangıç, gelişme, son düşüncesini yıkışıyla da, başkaca yazış özellikleriyle de Yeni Roman'ın doğuşuna yol açan yazarlardan biridir.

Yazış tekniklerinden söz açmakla Hemingway'in büyük başarısına gölge düşürüyor duyuyorum kendimi; çünkü yazış tekniklerini duyurmıyacak ölçüde başarıya erişmiş, yaşamayla kaynaşmış, onunla özdeşleşmiş bir romandır «Güneş de Doğar». Yaşamayı, yaşanan biçimiyle, bütün geçirgenliğiyle, saydam algısıyla ortaya koymuştur. Kişi yaşarken dış dünyayı nasıl görüyorsa, bu romanın içinde de yer alarak öylece görmektedir. Hemingway «yaşamıştı» (bu türde, yaşamının, bilinçli yaşamının, ne anlam taşıdığını ülkemin yaşamıyan kişilerine anlatabilmek isterdim), yaşadığını da yazmıştı. Hepsi bu. Ama bunun gerisinde Hemingway, yazış teknikleriyle de çok uğraşmıştır. Böyle bir roman yazabilmesini, yazış tekniğini bulmasına, sonra da çok yazmasına borçlu bir ölçüde Hemingway. O, yüzyılımızın en özgün yazarlarından biridir.

Fitzgerald'ın «Muhteşem Gatsby»si üzerine yazdığım küçük tanıtma yazısında söyledimdi: «Yitik Kuşak» yaşamayla çok ilgilenmişti. «Güneş de Doğar»da da kişiler yaşarlar, içki içerler, yemek yerler, eğlenirler, sevişirler. Birinci Genel Savaş'dan sonra, Paris'e atılan kuşak orada içki içti, yaşadı, yazmakla uğraştı. (Yazmak da yaşamaktan başka nedir zaten.) Gertrude Stein, Vavin metrosunda, Café Select'in önünde, bir yanında Hemingway, bir yanında Scott Fitzgerald, ile görünüyordu. T.S. Eliot, Ezra Pound, ayrıca Joyce Paris'deydiler. Rudolf Valentino ile sinemanın ilk kuşaklarının bazı üyeleri arkadaşlarıydı. Bu gerçekten yükseklerde geçen bir yaşantıdır; yaşama da ancak böylesi bir yaşantıyla, gövdeyle birlikte tüketilebilir. Bu yıl, Fransa'da, Gallimard Yayınevi Hemingway'in «çılgın yıllar»la ilgili anılarını yayımladı: «Paris est une fête» adıyla. Bu anılar da, yaşama üzerine yumuşak ama zekice algılar taşımakta.

Fitzgerald'la Hemingway'in yaşamaları neden beni ilgilendiriyor? İçinde yaşadığımız yüzyılda, kapitalist ekonomi sürecindeki ülkelerde yaşayan birçok aydının, bugünkü yaşama algılarına o sürelerde vardıkları, bu algıyı değişik biçimlerde yaşadıkları için. Bu yazarlar Yirminci Yüzyıl'a özgü karamsarlığın öncüleri oldukları için. Onların yaşama üzerinde vardıkları algılar, kadınla ve içkiyle yumuşatılmış Nietzsche'ci bir nihilizmden, bugünkü bırakılmış kişinin, yaşama algılarının eşğine değin uzanır. Fitzgerald'da bu kötümser algı biraz daha bağlanmaya yönelmek ister gibidir ama, kadın aşkıyla, bir de içkiyle doldurulup görünmez edilmek istenir sanki. Kadın aşkı ile içkinin dikalâsı Hemingway'de de var; ama onda yaşamaya karşı takınılan tavır, Marx'çı varlıkbilime (ontolojiye) uygun düşünüyor, doğayla savaşa değin gidiyor («İhtiyar Balıkçı»da olduğu gibi). Fitzgerald zenginlik ve parlaklıkla ilgilidir, bir çeşit teşhircilik de taşır ama, solda yer alır o da. «Tendre est la nuit»nin kahramanı iyice soldadır.

Bu yaşama içkiyle, kadın aşkıyla, doğayla çekişmeyle iyice doludur;

öte yandan, getirdiği coşkunkluklar, ardlarından hayal kırıklıklarıyla karamsarlıklar da taşırlar. Fitzgerald'da hayal kırıklıkları daha da sarsıcı, daha doğrusu etkilerini daha açığa vurucu; o genç yaşında zenginliğe, üne, coşkunuğa vardı; hızla harcadı kazandıklarını da; Hemingway'se daha hesaplıydı ondan, belki hayal kırıklıklarını Fitzgerald'a göre daha yavaş atlattı: «Ben sevdiğim şeylere erişebilmek için karşılığını ödemişimdir; onun için de günlerim iyi geçer. Ya istediğin şeylerin içyüzünü öğrenerek, ya da tecrübe edinerek, ya da gözün kapalı sonuna boş verip işin içine girerek, ya da parayla ödersin bu bedeli. Hayatın tadını çıkarmak, ödediğin bedelin karşılığını çıkarabilmek ve çıkardığını da sezebilmektir.»

Fitzgerald, 1936 yazında, iki kez kendini öldürmeye girişti. «Ben başarısızlığın verdiği yetkinlikle konuşuyorum, Ernest başarının verdiği yetkinlikle,» diyor Fitzgerald. «Hayal kırıklıkları beni şizofreniye, Ernest'iyse megalomaniye götürüyor.»

Gallimard Yayınevi'nin «La Félure» adıyla yayımladığı Fitzgerald'ın hikâyelerine, bir giriş yazmış olan Roger Grenier, yazısının bir yerinde şöyle diyor: «Fitzgerald'la Hemingway bir parabol gibidir. Biri yeteneklerini savrukça harcar, öteki yeteneklerinden yararlanır. Biri başarısızlığa uğrar, öteki başarır. Ama işte onlar ölümün kardeşliğinde yeniden birbirlerine yaklaştılar, benzeştiler birbirlerine. Ernest'in kötümserliği, Scott'un yıkımı olan alkol zevkine benziyor. Cin şişesi ya da av tüfeği, yalnız intihar silâhları değişik.»

Bilindiği gibi Fitzgerald alkolizmden öldü, kırk dört yaşındaydı; Hemingway'se çok daha geç bir yaşta, bir açıklama bırakmaksızın, av tüfeğini başına çevirerek kendini öldürdü.

Demir Özlü

(Önden artan)

lacak tanıtma yazılarına bir diyeceği olamaz sanırım. Her halde seçme kitaplar listesi vermemizi özlüyor. İlerki sayılarımızda bu isteği göz önünde tutarak bir çözüm yolu bulmaya çalışacağız. Başlangıçta «De Kitap Tanıtma Dergisi»nin yaptığı bir işi «Yeni Dergi»de tekrarlamıyalım diye düşünmüştük. Ama o minik, karınca gibi çalışkan derginin çıkmasını P.T.T. yöneticileri doğru bulmadılar, türlü engellerle her sayıda üzdüler, küçültmeye çalıştılar, sonunda da bezdirdiler bizi. O dergideki gibi bibliyografya listelerini «Yeni Dergi»de yayımlayabiliriz elbette. Gerçi 6000 ile 12000 arasında basılıp dağıtılan «De Dergisi» kadar yararlı olmaz, ama gene de bir şeydir. Türker Acaroğlu'na uyarısı için teşekkür ederim. Ayrıca «Milliyet» gibi çok satılan bir gazetede «Yeni Dergi»yi tanıttığı için de teşekkür ederim. Yalnız benim de bir uyarım olacak: Tanıtma yazısı bir çeşit tanımlama-
dır, acaba «Yeni Dergi»yi görmemiş olanlar Türker Acaroğlu'nun yazısından nasıl bir dergi olduğunu anlıyabildiler mi? (M.F.)

De Yayınlarını
Ankara'da
Bilgi Kitabevi ve
Sergi Kitabevi'nde
Eksiksiz bulabilirsiniz.

BİRİNCİ SAYIDA

İKİ BARIŞ KURUMU
Bertrand Russell

BİR UZUN, ACI, TATLI
ÇILGINLIK
Jean-Paul Sartre

KİMİN İÇİN YAZIYOR
ÖYLEYSE SARTRE
Claude Simon

BAĞLANMANIN ANLAMI
Ignazio Silone

İKİNCİ SAYIDA

HAYATIM ÜZERİNE NOTLAR
James Baldwin

JAMES BALDWIN'LE KONUŞMA
Tektaş Ağaoğlu

ÜÇ KURUŞLUK OPERA
Martin Esslin

ANTOINE PEVSNER'LE
KONUŞMA
Rosamond Bernier

ÜÇÜNCÜ SAYIDA

ÜÇ HİKÂYE
Franz Kafka

NOBEL ARMAĞANI
KONUSUNDA
Jean-Paul Sartre

YAZAR VE SORUNLARI
Eugène Ionesco

HER YARATIŞ BİR
ELEŞTİRİDİR
Michel Butor

DÖRDÜNCÜ SAYIDA

CARNET II'DEN
SEÇMELER
Albert Camus

İLYA EHRENBURG'LA
KONUŞMA
Olga Carlisle

SANATIN GÖREVİ
Ernst Fischer

OSCAR KOKOSCHKA
ANLATIYOR
Andrew Forge

Soğuk algınlığından ileri gelen
BÜTÜN AĞRILARA KARŞI



GRİPİN

Faydalıdır